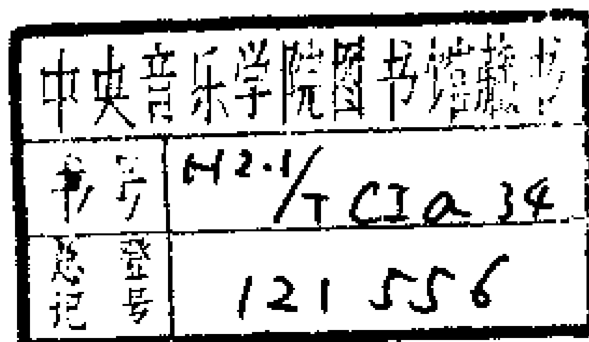
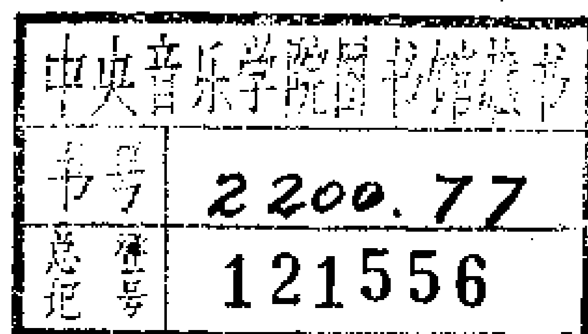




目　　录

第一章　音乐中所使用的音

音乐是由音构成的。在宇宙中有各种各样的声音，有人耳所能听见的，也有听不见的。音乐中所使用的音，只是人耳所能听见的音中的极少一部分。

第一节　音

音是由于物体的振动而产生的。用锣槌敲锣，锣面振动，因而发音。用手按住锣面，使其不振动，声音便停止就是这个道理。

一、音的物理属性

音的物理属性有：高低、长短、强弱、音色四个方面。

音的高低是由于物体在一定时间内振动次数（频率）的多少而决定的。振动次数多音则高，振动次数少音则低。

音的长短是由于音的延续时间不同而决定的。音的延续时间长音则长，反之则短。

音的强弱是由于振幅（音的振动的范围幅度）的大小而不同。振幅大音则强，振幅小音则弱。

音色则由于发音体的性质（木质、钢质……）、形状及其泛音的多少不等而不同。

音的以上四种性质，在音乐表现中都是非常重要的。唱歌音不准是音的高低问题，节奏不稳是音的长短问题，拍子不对是音的强弱问题，声音不动听是音色问题。所以在演唱演奏中，必须充分注意音的高低、长短、强弱和音色四种性质。

二、乐音与噪音

在音乐中所使用的音，根据其振动的规则与否，又分为乐音与噪音两种。

振动规则的，听起来音的高低非常明显的，叫做乐音。如定音鼓、二胡、笛子、钢琴、小提琴等乐器所发的音；振动不规则，其音听起来高低不甚明显，叫做噪音。如军鼓、锣、钹、梆子等所发的音。

在音乐中使用最多的是乐音，但这并不意味着噪音是不重要的，或者是可有可无的，特别是在我国民族音乐中，噪音的应用丰富多采，别具一格，具有很强的表现能力，是世界音乐文化中非常具有特色的一部分，是值得我们很好研究和学习的。那种认为在音乐中所使用的音都是乐音的观点是错误的。

第二节　乐音体系及音的名称

一、乐音体系

在音乐中所使用的音，是有条件的，有选择的。并不是自然

界中任何音都可以作为构成音乐的材料。一些过高或过低的声音，其音高不明显，不易听辨，音质也不动听，不适合音乐表现的需要，因此不用。现在音乐中所使用的音，大致在每秒钟振动27—4100次这个范围之内。而在这个范围之内也不是每个音都可用。在音乐中所使用的音，要求人耳能清楚地辨别其差异，振

的音，但音名基本上只有七个，其它各音的名称，都是由这七个基本名称变化而来的。七个基本音（也叫本位音）的名称是：

大写　C D E F G A B

小写　c d e f g a b

将基本音升高半音，叫做升音。用升记号“♯”表示。如：

♯C ♯D ♯E ♯F ♯G ♯A ♯B

将基本音降低半音，叫做降音。用降记号“♭”表示。如：

♭C ♭D ♭E ♭F ♭G ♭A ♭B

将基本音升高一个全音，叫做重升音。用重升记号“×”表示。如：

×C ×D ×E ×F ×G ×A ×B

将基本音降低一个全音，叫做重降音。用重降记号“♭♭”表示。如：

♭♭C ♭♭D ♭♭E ♭♭F ♭♭G ♭♭A ♭♭B

已经升高（包括重升）或降低（包括重降）的音，要变成基本音，则用还原记号“♮”表示。如：

♮C ♮D ♮E ♮F ♮G ♮A ♮B

以上五种表示音的升、降和还原的记号，叫做变音记号。

现将基本音、升音、降音、重升音、重降音在键盘上的位置列示如下：

例1—2

♭D	♭♭F	♭G	♭A	♭♭C
♯C	♭E	♯F		♭B
×B	♯D	×E	♯G	♯A

♭♭D	♭♭E	♭F	♭♭G	♭♭A	♭♭B	♭C
C	D	E	F	G	A	B
♯B	×C	×D	♯E	×F	×G	×A

从上例可以发现，十二个高低不同的音除了相邻的三个黑键中间那个黑键只有两个名称外，其它各键都有三个名称。这种音高相同而名称各异的音，就叫做等音。等音只有在半音相等的情况下，才可能产生。

第三节　音 的 分 组

前面已经讲过，音的名称基本上只有七个，因此在乐音体系中，便产生了许多同名的音。为了区分音名相同而音高不同的各音，将乐音体系中的音分为许多个“组”。这就是音的分组。简称“音组”。

在音列中央的一组叫做小字一组，它的标记是用小写字母并在右上方加数字“^{1}”来表示。如：$c^1d^1e^1$ 等。

比小字一组高的各组依次定名为小字二组，小字三组，小字四组，小字五组。其标记是在小写字母右上方依次加数字“^{2}”

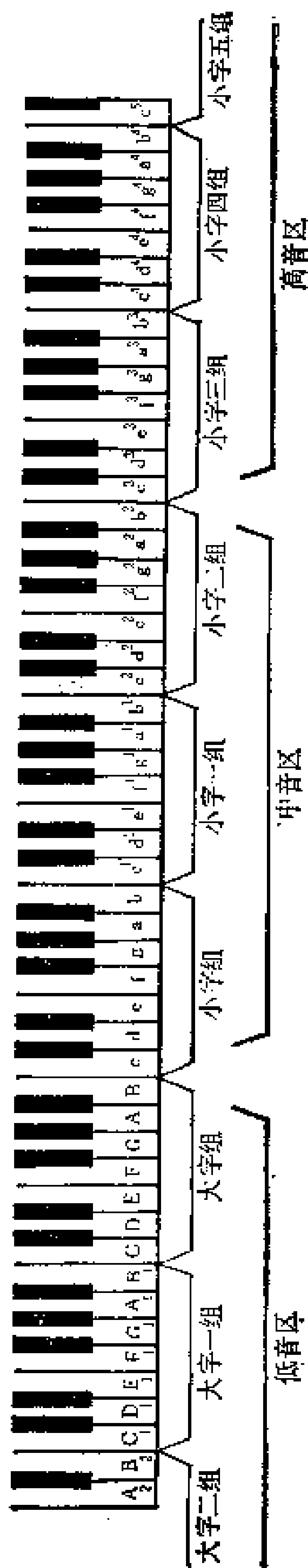
“3”“4”“5”来表示。

比小字一组低的各组，依次定名为小字组，大字组，大字一组，大字二组。

小字组用小写字母来标记。大字组用大写字母来标记。大字一组用大写字母并在右下方加数字“1”来标记。大字二组用大写字母并在右下方加数字“2”来标记。

一个完全的音组，共包括十二个高低不同的音。小字五组和大字二组为不完全音组。前者只有一个音，后者有三个音。现将音的分组及其标记用钢琴键盘说明如下：

例1—3



第四节　复合音与泛音列

我们平时听到的音乐中的每一个音，都不只是一个音在响，而是许多个音的结合，这种声音叫做复合音。复合音的产生是由于发音体（以弦为例）不仅全段振动，它的各部分（二分之一、三分之一，……）也分别的同时在振动。由发音体全段振动而产生的音叫做基音。也就是听得最清楚的声音。由发音体各部分振动而产生的音叫做泛音。这些音是我们听觉所不易听出来的。下面是以C为基音的泛音列：

例**1—4**

$C-c-g-c^1-e^1-g^1-{}^{\flat}b^1-c^2-d^2-e^2-{}^{\sharp}f^2-g^2-a^2-{}^{\flat}b^2-b^2-c^3$

试在钢琴上用力弹出C音并仔细聆听，便可听出除C以外的其它一些音。这些音就是泛音。

泛音列在音乐中的应用是十分重要而广泛的。弦乐器中的泛音奏法，管乐器中的超吹，都是根据泛音的理论而产生的。作曲理论中，如和弦的构成和排列位置等，都是与泛音列有着密切关系的。

第五节　音域与音区

音域即音的区域。通常指人声或乐器在整个乐音体系中所能达到的范围。如最大的钢琴最低音是A_2，最高音是c^5，所以钢琴的音域便是$A_2—c^5$。但有时音域也指乐音体系的总范围或某

一音乐作品在乐音体系中所及的音范围。

音区是音域中的一部分，有高音区、低音区、中音区三种。

在整个音域中，小字组、小字一组和小字二组属于中音区。从小字三组到小字五组属高音区。从大字组到大字二组是低音区。（见例1—3）

各种人声和乐器的音区划分，往往是不一致的，如男低音的高音区则是女低音的低音区等。

在音乐表现中，不同音区有着不同的表现特征。各种人声、乐器其音区的表现特性也不尽相同。如小提琴的高音区更多的给人以尖锐、紧张之感，而钢琴的高音区则使人感到清脆。一般讲，高音区比较清脆、明亮。低音区比较雄厚、深沉。中音区介乎两者之间，最富于表现力。如《东方红》最后一句，由低音区转到高音区，音色明亮，情绪高亢，充分体现了在共产党毛主席领导下，人民当家作主，新中国朝气勃勃、欣欣向荣，充满光明与希望。因此，熟知各种人声和乐器的音域及其不同音区的表现特性，对创作和表演都有着重要的意义。

练 习 一

1.在钢琴上任一音开始向上或向下弹出半音和全音。

2.在钢琴上弹出指定音（基本音、升音、重升音、降音、重降音）。

3.在钢琴上弹出指定音组的音。

4.在钢琴上弹出任一音，说出该音所有的名称。

（没有钢琴用风琴或手风琴亦可）

第二章　简　　谱

记谱法就是以书面的形式将音乐记录下来的方法。掌握正确的记谱法，对创作表演都是十分重要的。

在历史的发展过程中，人们根据不同的目的和需要，创造了各种各样的记谱法。如为古琴用的琴谱，锣鼓用的锣鼓谱，民间广泛流传的工尺谱，以及我们现在普遍应用的简谱、五线谱等便是。

通过人们的不断实践，各种记谱法在其发展过程中，逐步趋向完善，但到目前为止，世界上还没有一种记谱法能够完美无缺的记录音乐。因此，当我们根据乐谱进行演唱演奏时，对于乐谱中所没有反映出来的，如音高、音值、力度、速度上许多细微差异，以及各种装饰音的奏法等，都需要根据作品的内容、风格，加以不同的处理，决不能机械刻板地去理解。

记谱的方法尽管多种多样，但记谱的基本道理，却都是一样的。那就是利用各种不同的形式和符号来表示音的高低、长短、强弱。

简谱记谱法，由于它简单明了、通俗易懂，而且在记谱、读谱、出版上都有极大的方便，因此，深受广大工农兵音乐爱好者喜爱。但简谱也有它的缺点，如用简谱记录钢琴音乐就存在一定困难。就目前情况而言，简谱尚未形成一个比较完整的体系，很多问题尚待研究改进，因此要全面地系统地加以论述是不可能

的，这里只能谈一谈有关简谱的最基本的知识。

第一节 怎样记录音的高低

在简谱中，记录音的高低和长短的符号，叫做音符。

一、记录音高的基本符号

表示音的高低的基本符号，用七个阿拉伯数字标记。它们的写法和读法如下：

写法：1 2 3 4 5 6 7

读法：do re mi fa so la si

多 来 米 发 梭 拉 西

为了标记更高或更低的音，则在基本符号的上面或下面加小圆点。

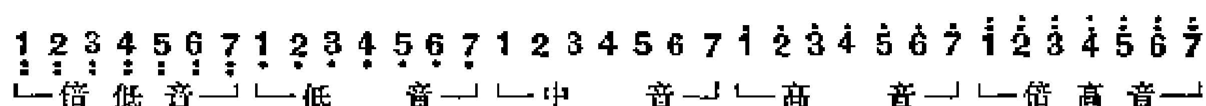
加在基本符号上面的圆点，叫高音点。表示将该音升高一个音组。加两个高音点表示升高两个音组。余类推。

加在基本符号下面的圆点，叫低音点。表示将该音降低一个音组。加两个低音点表示降低两个音组。余类推。

二、中音、高音、低音及其相对音高关系

在简谱中，不带点的基本符号叫做中音。在基本符号上面加一高音点，叫做高音。加两个高音点叫倍高音。在基本符号下面加一低音点叫低音。加两个低音点叫倍低音。

例2—1

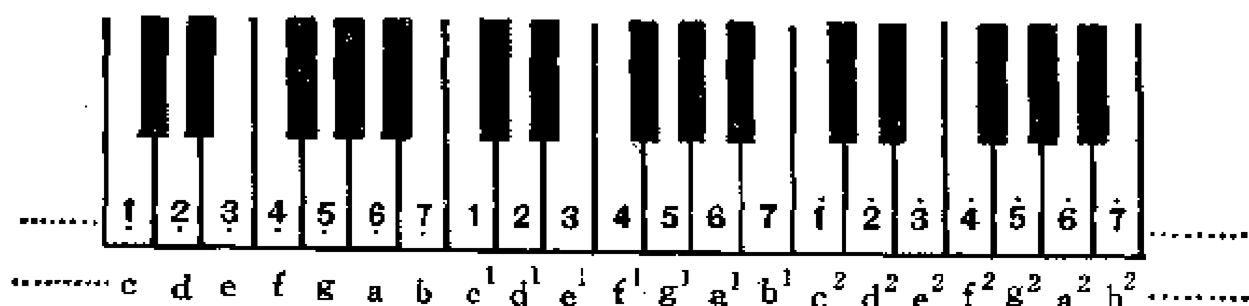


以上各音其相对音高关系都是固定的。除 **3—4；7—1̇** 是半音外，其它相邻两音间都是全音。

三、音的准确高度 1＝C

为了使各音符能表示出准确的高度，还需要利用调号标记。在一首乐曲的开始处左上方写着 **1**＝C、**1**＝♭B 等便是调号标记。**1**＝C就是把“**1**”唱成小字一组的C那样高。中音“**1**”的高度已经确定，其它各音的高度也就可以根据其相互间的全音、半音关系确定了。现将 **1**＝C各音的准确高度列示如下：

例2—2



1＝♭B（或B）就是将 **1** 唱成小字组 ♭b（或 b）那样高。其余各调的 **1** 都是以小字一组的音高为准，类推。

为了避免在基本符号的上面或下面加点过多，有些乐器或人声，往往用移高或移低一个音组的方法来记谱。如低胡、男声用移高一个音组来记谱；梆笛用移低一个音组来记谱等。

音高不明显的音，即噪音。用记号“X”来标记。

第二节　怎样记录音的长短

在简谱中，音的长短是在基本符号的基础上加上短横线、附点、延音线和连音符记号表示的。

一、用短横线来表示音的长短

短横线的用法有两种，写在基本符号右边的短横线，叫增时线。增时线越多，音的时值就越长。

不带增时线的基本音符叫四分音符。每增加一条增时线，表示延长一个四分音符的时间。

写在基本符号下面的短横线，叫减时线。减时线越多，音就越短。每增加一条减时线，就表示缩短原音符时值的一半。

现将简谱中常用的各种音符及其相互长短关系列示如下：

例2—3

5 — — —　全音符

5 —　5 —　二分音符(是全音符的$\frac{1}{2}$)

5　5　5　5　四分音符(是二分音符的$\frac{1}{2}$，全音符的$\frac{1}{4}$)

5 5 5 5 5 5 5 5　八分音符(是四分音符的$\frac{1}{2}$，全音符的$\frac{1}{8}$)

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5　十六分音符(是八分音符的$\frac{1}{2}$，全音符的$\frac{1}{16}$)

55 55 55 55 55 55 55 55 55 55 55 55 55 55 55 55　三十二分音符(是十六分音符的$\frac{1}{2}$，全音符的$\frac{1}{32}$)

从上例可以看出，相邻两音符之间的比例都是2：1。这一简单比例，在组织音乐的长短关系方面，有着极其重要的意义，应特别注意。

二、用附点来表示音的长短

写在音符右边的小圆点，叫做附点。表示延长前面音符时值的一半。附点只用于四分音符和少于四分音符的各种音符。

带附点的音符叫附点音符。

例2—4

四分附点音符 $5. = 5 + \underline{5}$

八分附点音符 $\underline{5.} = \underline{5} + \underline{\underline{5}}$

十六分附点音符 $\underline{\underline{5.}} = \underline{\underline{5}} + \underline{\underline{\underline{5}}}$ 余类推。

带有两个附点的音符叫复附点音符。第二个附点表示延长第一个附点的时值的一半。也就是前面音符的四分之一。

例2—5

四分复附点音符 $5.. = 5 + \underline{5} + \underline{\underline{5}}$

八分复附点音符 $\underline{5..} = \underline{5} + \underline{\underline{5}} + \underline{\underline{\underline{5}}}$

二分附点音符和全分附点音符，不用附点，而用增时线来记写。

例2—6

二分附点音符 5 – – 不用 5 – ·。

全分附点音符 5 – – – – – – 不用 5 – – – ·。

三、用延音线来表示音的长短

用来连结同样高低的两个音的弧线叫延音线。延音线可以连续使用，将许多个同样音高的音连结起来。用延音线连结起来的许多个音，要唱、奏成一个音。它的长度等于这些音的总和。

例2—7

① 5 5=5+5

5 – – – 5 5=5 – – – +5+5

为毛主席词谱曲《重上井冈山》
——中央乐团集体

② 6 5 | i 7 6 2 – | 2 – 0 6 5 6 | 7 – 6 5 |
只要 肯 登 攀。 只要 肯 登

快速
i – – – | i – – – | i 0 0 0 ‖
攀。

上例用延音线连结起来的最后三个音，不能记成：

例2—8

i – – – | i – – – | i 0 0 0 ‖

四、连　音　符

将一音符的时值自由均分，来代替音符的基本划分，叫做连音符。

按照音符的基本划分，一个单纯音符只能分成均等的两部分、四部分、八部分……（见例2—3）。一个附点音符只能分成均等的三部分、六部分、十二部分……。如果将一个单纯音符或附点音符分成一切基本划分所不能划分的等分，这时便需要用连音符记写。

连音符用开口的弧线中间加阿拉伯数字来标记。

常用的连音符有三连音、五连音、六连音、七连音、九连音、十连音等。

将一个音符分成均等的三部分，用来代替基本划分的两部分，就叫三连音。如：

例2—9

555＝5 5 ＝5 － ；　555＝5 5＝5；　555＝5 5＝5 等。

将一音符分成均等的五部分，用来代替基本划分的四部分，就叫五连音。如：

例2—10

55555＝5555＝5 － ；　55555＝5555＝5 等。

将一音符分成均等的六部分，用来代替基本划分的四部分，

就叫六连音。如：

例2－11

555555＝5555＝5 － ；　555555＝5555＝5 等。

将一音符分成均等的七部分，用来代替基本划分的四部分，就叫七连音。如：

例2－12

5555555＝5555＝5 － ；　5555555＝5555＝5 等。

将一个音符分成均等的九部分，用来代替基本划分的八部分，就叫九连音。如：

例2－13

555555555＝55555555＝5 － － － ；　555555555＝55555555＝5 等。

连音符永远用来代替邻近的基本划分等分少的部分。如例2—11的七连音，用来代替四部分，而不是代替八部分。记写连音符的时值应与所代替的音符时值相同。换句话说，相当于一个四分音符的七连音应用十六分音符记写。因为一个四分音符等于四个十六分音符。但有个例外，那就是二连音。二连音是用来代替基本划分的三部分。如：

例2－14

5 5＝555＝5－－；　5 5＝555＝5. ；　5 5＝555＝5. 等。

将一附点音符分成均等的四部分，用来代替基本划分的三部分，叫做四连音。如：

例2—15

5555＝5 5 5＝5 － －；　　5555＝555＝5. 等。

其它各种连音符，都根据以上原则类推。

下面是相当于一个八分音符的三连音和六连音的曲例：

例2—16

为毛主席词谱曲《鸟儿问答》
——沈亚威

舒展、有气势　自由地

3 | 4/4 3 － － － | 3 0 5. 356123 5 353 6 － | 6 － － 0 |

鲲　鹏　展　翅，

以上所谈关于音的长短标记，完全适用于没有明显音高的打击乐。所不同的只是用记号“X”代替四分音符而已。

第三节　怎样记录音的强弱

在演唱演奏中，一般首先想到的总是音的高低，其次才注意到音的长短，而对于音的强弱则往往比较忽略。其实在音乐表现中，音的强弱也是非常重要的。当我们聆听一首音乐作品时，就会发现其中的强弱变化是十分复杂的。而这些复杂的强弱变化，又是与乐曲的内容、情感、语言有着紧密的联系。

一、音的基本强弱规律

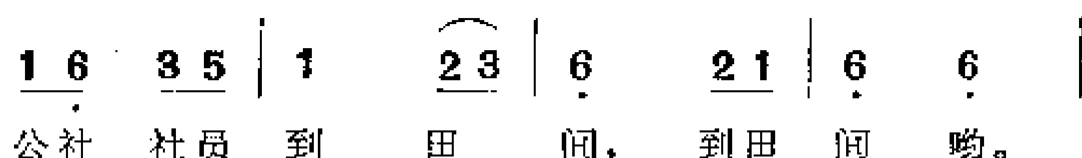
在音乐中，音的强弱变化虽然复杂，但却都是由两种极其简单的强弱关系所组成，即强弱、强弱弱。以《长大当个好社员》这首儿童歌曲为例，第一句“太阳出来”四个字，根据语言和音乐的要求，“太”字和“出”字要唱得强些，“阳”字和“来”字要唱得弱些。这里表现的就是一强一弱的基本规律。这一规律在乐谱中怎样标记呢？它是用“小节线”表示的。小节线就是记在强拍前面的垂直线。表示线的左边是弱拍，线的右边是强拍。在这里“太”字和“出”字是强拍，“阳”字和“来”字是弱拍。由于“太”字处在一行乐谱的开始处，所以小节线略去不用。虽然它的前面没有小节线，但它仍是强拍。

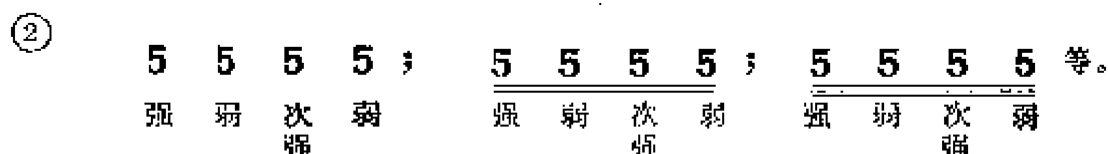
在乐谱中，两个小节线之间的部分，叫做小节。在这首歌曲中，每小节有两拍，一强一弱。这种一小节中的强弱规律，也体现在一拍、半拍、四分之一拍……之中。如第五小节，每拍都有两个音，第一个音便强，第二个音便弱。两个一强一弱结合在一起，第一个强音要更强一些，因此，这四个音的强弱关系，便成了强、弱、次强、弱。余类推。

例2—17

《长大当个好社员》
陈育道词　刘德伦曲

① 1 6̣ | 1 6̣ | 1 5 3 | 1 5 3 |
太 阳 出 来 红艳 艳， 红艳 艳，

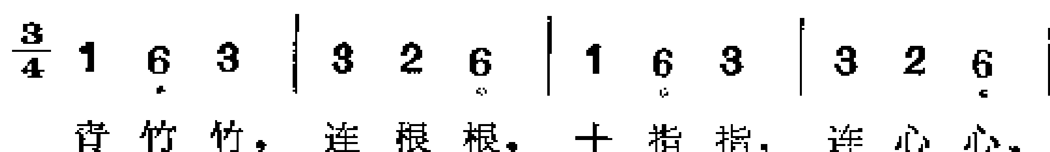




下面这段旋律体现了“强弱弱”的规律。

例2—18

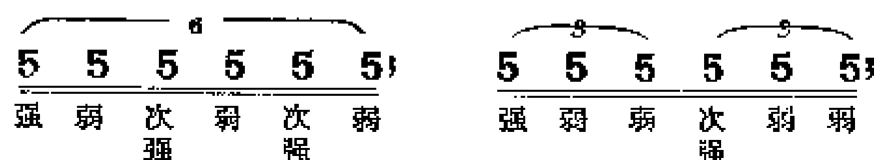
《毛主席派来访问团》
李俭民、晓星编词 李俭民编曲



这种强弱弱的规律，和强弱规律一样，也可以体现在一拍、半拍……之中。如例2—16中的三连音便是。

这里要特别注意的是，不要把六连音与两个三连音混同。前者是由三个一强一弱组成，第一、第三、第五音要唱奏得强些。后者是由两个三连音组成，第一和第四音要唱奏得强一些。

例2—19



二、切 分 音

在旋律的进行中，根据音乐表现的需要，音的基本强弱关

系，也有发生变化的时候。例如一个音由弱拍（或强拍的弱部分）开始，延续到下一强拍（或弱拍的强部分），这时强拍（或弱拍的强部分）的重音位置便向前移到弱拍（或强拍的弱部分）。这就是切分音。切分音的记法，在一小节或一拍之内一般都记成一个音，而不记成加连线的两个音。

例2—20

① 5 | 5 ； 5 5 5 ； 5 5 5 ； 5 5. ； 5 5 – 5 等

《大刀进行曲》
麦 新词曲

② i i. | i – | 5.6 5.3 | 1. 3 | 5 – | 6 0 |
大刀 向 鬼子们的 头 上 砍 去，

《万岁！毛主席》
勤 耕词曲

③ 5 1 2 3 4 | 3 1 3 2 1 | 5. 5 6 7 2 | i – – – |
金色的太阳 升起在东方， 光 芒万 丈。

第四节 怎样记录音的休止

表示音的休止的符号叫休止符。在简谱中休止的基本符号是用“0”来表示。

表示休止的长短标记，与音符基本相同，只是不用增时线，

而用“0”来代替。每增加一个“0”就增加相当于一个四分休止符的时间。

有什么样的音符就有什么样的休止符。其相互关系也完全一样。现将常用的休止符、附点休止符、复附点休止符列示如下：

例2—21

全休止符0000　　全分附点休止符000000　　全分复附点休止符0000000

二分休止符00　　二分附点休止符000　　二分复附点休止符000$\underline{0}$

四分休止符0　　四分附点休止符0.　　四分复附点休止符0..

八分休止符$\underline{0}$　　八分附点休止符$\underline{0}$.　　八分复附点休止符$\underline{0}$..

十六分休止符$\underline{\underline{0}}$　　十六分附点休止符$\underline{\underline{0}}$.　　十六分复附点休止符$\underline{\underline{0}}$..

三十二分休止符$\underline{\underline{\underline{0}}}$　　三十二分附点休止符$\underline{\underline{\underline{0}}}$.　　三十二分复附点休止符$\underline{\underline{\underline{0}}}$..

在音乐表现中，休止符与音符有着同样的重要意义。如下例《长征组歌》，由于休止符的运用，有效地刻化了人民群众送别红军时那种依依不舍的情景和感情。

例2—22

《长征组歌》
肖华词　晨耕、生茂、唐诃、遇秋曲

$\underline{\dot{5}}$ $\dot{5}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}.\ \dot{3}}$ $\underline{\dot{1}.\ 0}$ 6 $\underline{\dot{5}\ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\ \dot{1}}$ $\underline{\underline{6\dot{1}}}\underline{6}$ 5 — |

亲　人　何　时　返　故　乡？

第五节　简谱的书写格式

著书行文都有一定的格式。写谱也一样。

简谱是由左至右横行书写。乐曲开始第一行谱的前面要留出一点空间，写上调号、拍号、表情记号、速度记号、力度记号。

乐曲开始前面的小节线略去不用。每行谱的末尾和下一行谱的开始，共用一条小节线，记在第一行谱的后面。一个小节一般不分开记在两行谱上。

在用一行谱记写的歌曲中，前奏、过门和尾声，用小括号括起来，以别于歌声。

音符的疏密根据每拍中音符的多少，音符少的要写开一些，音符多的要写密一点。如果音符带有减时线，低音点要记在减时线的下面。延音线、连音符记号要记在高音点的上面。休止符的上面无需记延音线或连线。

例2—23

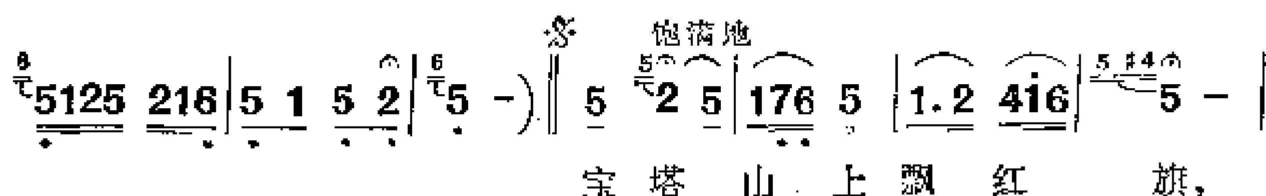
《延安儿女心向毛主席》
陕西省艺术学校词
孙　韶、贠恩凤曲

1＝G　$\frac{2}{4}$

深情地　稍慢、节奏自由

mf

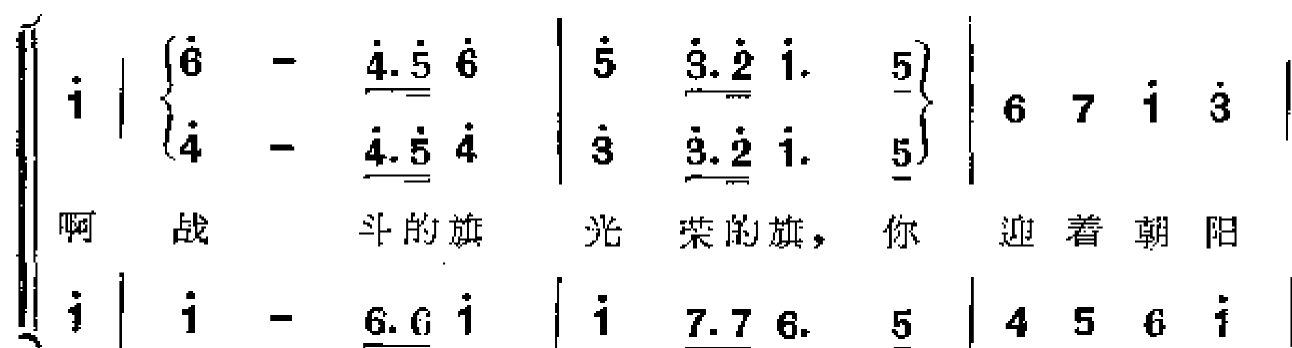
(1. 6 5 | 1 2. | 5. 25 | 2 - | 5 - | 525 2 1 | 6 - |

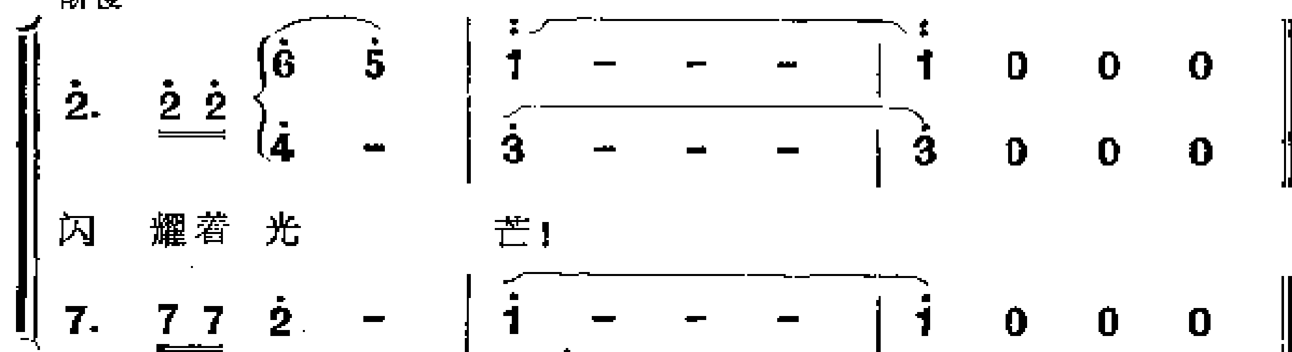


声部的再分用大括弧括起来。假如声部再分一直到乐曲结束，后面的括弧可以不用。

例2—24

《鲜红的党旗高高飘扬》
管用和词　张宏曲





乐曲由数行谱记写时，要用连谱号连结起来。数行谱的小节线要上下对齐，并根据需要彼此分开或相连。每小节中的音符，要按拍子上下对齐。

连谱号是由起线（垂直线）和括线（中括弧或大括弧）组合而成。

由起线和大括弧组成的连谱号叫花连谱号，用于钢琴、风琴、竖琴、手风琴等乐曲的记谱。

由起线和中括弧组成的连谱号叫直连谱号，用于合奏、合唱的记谱。

例2—25

在管弦乐总谱中，还用直连谱号连接同类乐器，如木管乐器、铜管乐器、弦乐器等，分成完全的或不完全的乐器组。有时在直连谱号之外还加上辅助括线（花的或直的）来连接同种乐器或人声。如例2—26。

假如在合唱合奏中，有独唱独奏声部，则独唱独奏声部不加括线。

在乐曲明显分段的地方，所记的双小节线叫段落线。如例2—23。

写在乐曲结束处的双小节线（第二条线要粗些）叫终止线，表示乐曲的结束（见例2—24）。

例2—26

①

长笛 I II	0 0	0 0
双簧管 I II	0 0	0 0
单簧管 I II	0 0	0 0
大管 I II	0 0	0 0
圆号 I II	0 0	0 0
圆号 III	0 0	0 0
小号 I II	0 0	0 0
长号 I	0 0	0 0
长号 II	0 0	0 0
定音鼓	5 –	5 –
钹	0 0	0 0
小提琴 I	0 0	0 0
小提琴 II	0 0	0 0
中提琴	0 0	0 0
大提琴	0 0	0 0
低音提琴	0 0	0 0

②

男高音领唱	3 1	23 2 –
女高	0 0	0 0
女低	0 0	0 0
男高	0 0	0 0
男低	0 0	0 0

③

小提琴	tr 5 –	5 –
大提琴	0 0	0 0
钢琴	0 0	0 0
	0 0	0 0

第六节　各种常用记号

在简谱中，除了前面讲的记录音的高低、长短、强弱、休止等记号之外，还有一些其它记号。如演奏法方面的记号、力度记号、省略记号、装饰音记号等，也都是记谱法中不可缺少的组成部分。

一、演奏法方面的记号

1.连音记号　用弧线标记，表示弧线内不同音高的音要唱奏得连贯。（见例2—22）

2.断音记号　用上平下尖的三角"▼"标记，表示记号下的音（或和弦）要唱奏得短促，富于弹跳性。

例2—27

《千年的铁树开了花》
王倬词　尚德义曲

3 3 5 2 1 | 1613 2 |
小小　银针　手中　拿，

3.持续音记号　用短横线标记，记在音符的上面，表示该音要稍强奏并充分保持其时值。

例2—28

为毛主席词谱曲《鸟儿问答》
——沈亚威

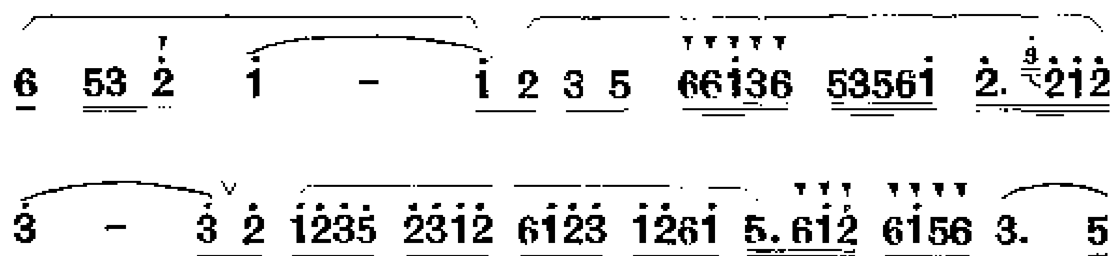
渐慢

6 5 | 3 2 3 | 5 1 7 | 6
哎呀　我要　飞　跃。

以上三种记号也可以结合起来应用。如连音记号与断音记号结合起来，形成半连音记号。

例2—29

《千年的铁树开了花》
尚德义曲　阿克俭改编

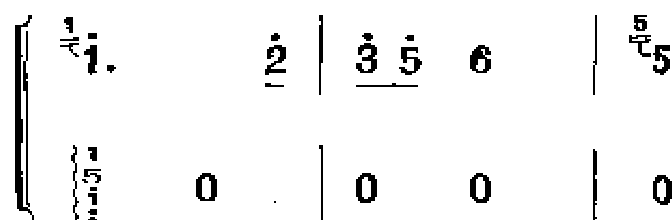


4.琶音记号　用垂直的曲线标记。写在许多个上下对齐的音的前面，表示这些音由下而上很快地分散弹奏。

例2—30

《战　台　风》
王　昌　元曲

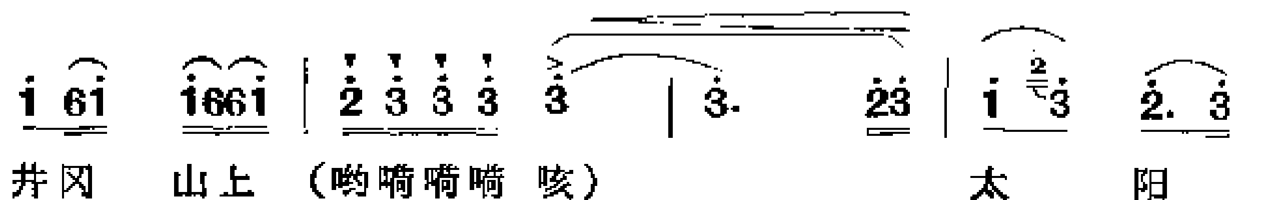
愉快、自豪　慢速

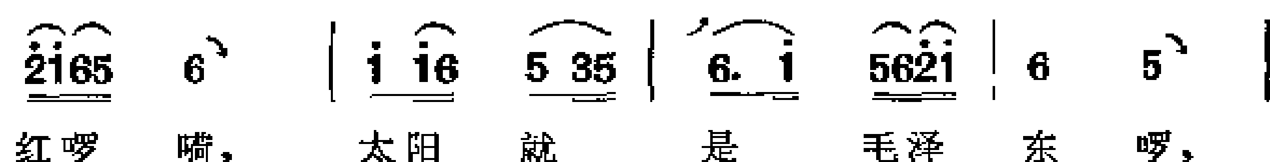


5.滑音记号　用曲线或带箭头的弧线标记。↗或↗表示向上滑，↘或↘表示向下滑。记在音符前面表示由高或低滑向主要音，记在音符的后面表示从主要音向高或向低滑开。

例2—31

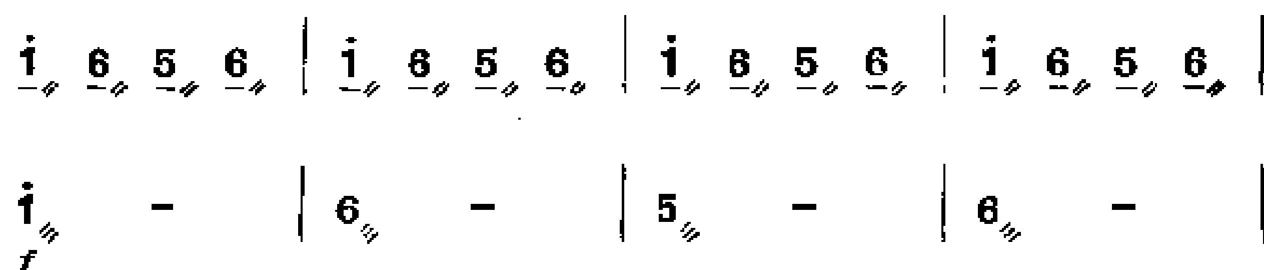
《井　冈　山　上　太　阳　红》
井冈山地区革命歌曲创作组词曲





6.震音记号　用一条、二条或三条斜线，记在音符的右下方，表示该音要迅速均匀的重复。

例2—32



从以上各例可以清楚地看出，演奏法记号对塑造音乐形象，表现思想情感所起的重要作用。如例2—27由于断音的运用，与前后连音形成鲜明对比，突出了“银针”二字，好象使人看到了一闪一闪发光的银针，对比之下用连线的音更加使人感到亲切温暖。

二、力度记号

力度记号采用三种标记。

1.文字标记　如强、弱、中强、中弱、渐强、渐弱、先强后弱等。

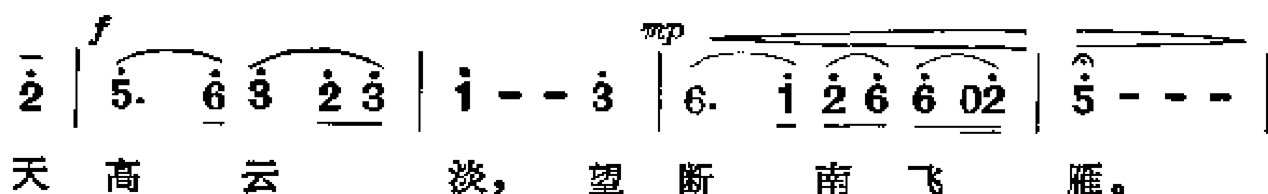
2.字母标记　*f* 表示强，*f* 越多音越强，如 *ff*、*fff* 等。*p* 表示弱，*p* 越多音越弱，如 *pp*、*ppp* 等。*mf* 表示中强。*mp* 表示

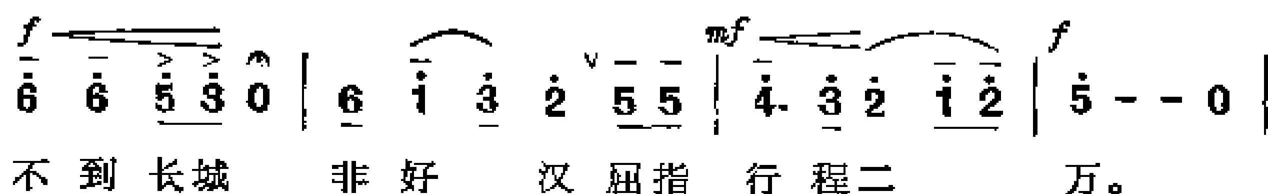
中弱。*sf*表示特强，只用于个别音上。*fp*表示强后即刻转弱，用于个别音上。*sfp* 表示特强后即刻转弱，用于个别音上。

3.记号标记　>重音记号。记在个别音上，表示该音要唱(奏)得强些。∧倍重音记号，比重音记号更强。记在个别音上，开口对着音符，表示该音要唱(奏)得特强。<渐强记号，表示渐强。>渐弱记号，表示渐弱。如：

例2—33

为毛主席词谱曲《六盘山》
——李爱华、程光华、徐肇基





三、省略记号

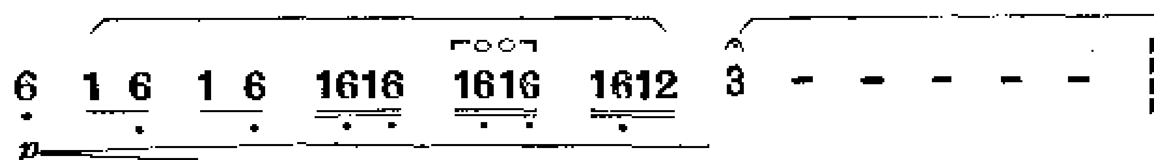
为了写谱和读谱简单方便，在记谱法中应用各种省略记号：

1.反复记号　乐曲全部或部分重复时，可使用反复记号。

乐曲中的某一部分，需要自由反复时，用自由反复记号⌐∞¬标记，表示括号内的部分根据需要自由重复。

例2—34

《牧　民　新　歌》
简广易、王志伟曲



乐曲中某一旋律音型重复时用斜线表示。斜线的数目与被重复音型的减时线数目相同。

例2—35

1232 ⫽ ⫽ ⫽ 等于 1232 1232 1232 1232； i565 ⁄ 等于 i565 i565

乐曲中一次或多次重复某一小节时，用 记 号 𝄎或𝄍表 示。该记号记在两小节之间的小节线上，表示前面两小节的旋律再重复一次。

例2—36

5 5 #4 5 | 𝄎 | 等于 5 5 #4 5 | 5 5 #4 5 ‖；

i i 5 i | 𝄍 | 𝄍 ‖ 等于 i i 5 i | i i 5 i | i i 5 i ‖

5653 2321 | 61 5 | ⁎ ‖ 等于 5653 2321 | 61 5 | 5653 2321 | 61 5 ‖

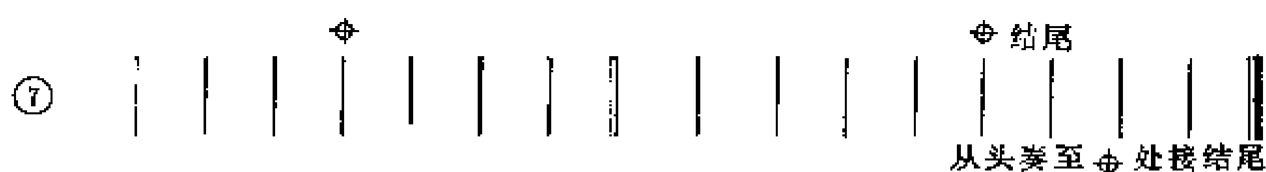
从一小节到全曲的重复，都可以用反复记号 ‖: :‖ 标记。表示记号以内的部分需要重复。如果乐曲是从头重复，则前面的 ‖: 也可以省去不用。重复时结束不同，可用记号 |1. :‖ |2. ‖

标记。表示重复时略去 1. 唱 2. 。如果重复次数超过两次，也可以在括号标记清楚。如 1—3. 4. 等。这种反复记号可以交替使用，如 ‖: :‖: :‖ 。但不能套用。如 ‖: ‖: :‖ :‖。前反复记号 ‖: 不能记在一行谱的末尾，而要记在下一行谱的开始。

如果乐曲是由三部分组成，而第三部分又是第一部分的重复，这时第三部分可以省略，而在第二部分结束处写出 *D.C.*（从头反复），并在第一部分结束处记一 Fine 或曲终，表示乐曲的结束。另外也可以用记在双纵线上的延长号表示乐曲的结束。假如重复不是从头开始，则在第一部分开始重复处，记一记号𝄋，在第二部分结束处写上*D.S.*（从记号处反复）。*D.S.* 也可以用记号𝄋代替。如果重复部分后面有一相当长的结尾，则通常在进入结尾的地方，及结尾开始的地方注一记号𝄌，并在第二部分结束的地方注明“从头（或记号）奏至𝄌处接结尾”。

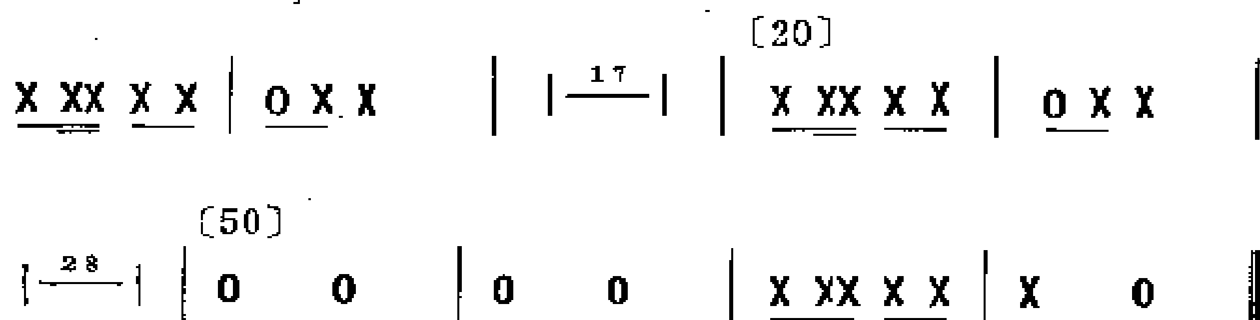
例2—37

① ② ③ 1. 2. ④ ⑤ 曲终 *D.C.* ⑥ 𝄋 𝄐 *D.S.*



2.长休止记号　两小节以上的休止，可用长休止记号。标记如“|—4—|”。上方的数目字表示休止的小节数。长休止记号在管弦乐分谱中用得最多。如打击乐、铜管乐等常常休止长达数十小节，这时用长休止记号记写最为简便。

例2—38



上例方括号为指示记号，括号内的数字为乐曲的小节数，为了便于排练时从乐曲中间开始。

四、装饰音记号

用来装饰旋律的小音符及其某些旋律型的特别记号，叫装饰音。常用的装饰音有：

1.倚音　倚音有长倚音和短倚音之分，长倚音在现代记谱中早已废除不用，这里讲的倚音为短倚音。用来装饰主要音（或和弦）的小音符，叫倚音。倚音用小的十六分音符标记。并用弧线与主要音相连。记在主要音前面的叫前倚音，记在主要音后面的

叫后倚音。倚音只包括一个音符的叫单倚音。由数个音符组成的倚音叫复倚音。倚音与主要音之间的关系，可以是级进，也可以是跳进。倚音一般不带重音，演唱演奏时音值要短。其时值占用主要音或前面音的时间。其记法与奏法如下：

例2—39

^{3}2 等于 32.. 或 3 2；1̇^{6} 等于 1̇..6；^{56}1̇ 等于561̇. 或 561̇ 等。

2.颤音　由主要音及其上方邻音迅速均匀交替演奏叫颤音。其标记为“tr”，或于其后加以波线，以示其所及的范围。颤音记号上方有时带有变音记号，表示上方邻音的升高或降低。由于时代和作品风格的不同，颤音的演奏在速度上、开头和结尾都可能有所不同，为了避免差误，最好在记谱上有所提示。现将常见的几种颤音记法与奏法列示如下：

例2—40

① tr~~~ 1 - 等于 1212 1212 1212 12171 或 2121 2121

2121 2171 或 7121 2121 2121 2171 等。

② tr~~~ ^{2}1 - ^{71} 等于 2121 2121 2121 2171 。

③ 1 － 等于 ♭2121 2121 2121 2171 。

④ 6 － 等于 616i 616i 616i 616i 。

3.波音　由主要音和其上方或下方邻音，迅速作一次或两次交替而成。

波音有顺波音、逆波音、单波音、复波音之分。

顺波音的上方，逆波音的下方，所带的变音记号，用来表示其邻音的升高或降低。现将各种波音的标记及奏法列示如下：

例2—41

	单波音			复波音					
顺波音：	1	等于	121.	1	等于	12121	♭ 1	等于	1♭21.
逆波音：	6	等于	656.	6	等于	65656	# 6	等于	6#56.

4.回音　回音是由四个或五个音组成的旋律型。关于回音的奏法十分复杂而不固定，因此在现代记谱中早已不用，但由于它在欧洲古典音乐中占有重要地位，因而对回音奏法有个基本了解也是必要的。

回音有顺回音和逆回音两种。四个音的顺回音由上方邻音开始到主要音再到下方邻音最后回到主要音。五个音的顺回音是由主要音开始，后面四个音与四个音的顺回音相同。

逆回音与顺回音的方向相反。

顺回音用记号“∽”表示。逆回音用记号“ቍ”表示。

回音记号可以记在一个音的上面，也可以记在两个音符之间。回音记号的上面或下面还可以加上变音记号，表示上方邻音或下方邻音的升高或降低。

现将一般常见回音的记法与奏法列示如下：

例2—42

① 1（∽） 等于 2171 或 2171（三连音） 或 12171（五连音） 或 12171。

② 5（♭∽♯） 等于 ♭65♯45 或 ♭65♯45（三连音） 或 5♭65♯45（五连音） 等

③ 1（ቍ） 等于 7121 或 7121（三连音） 或 17121（五连音） 等

④ 5（♭ቍ♯） 等于 ♯45♭65 或 ♯45♭65（三连音） 等

⑤ 1 ∽ 1 等于 1 217（三连音） 1；1 ∽ 3 等于 12171 3；

1（ቍ）1 等于 1 712（三连音） 1 等。

五、其 它 记 号

1.延长记号 用记号“⌒”标记。有四种用法：记在音符

的上面表示该音根据作品的风格、演奏者的意图自由延长该音的时值；记在休止符上表示自由休止（见 例 2—22）；记在小节线上表示在两个小节之间要休止片刻；记在双纵线上表示乐曲的结束（见 例 2—37⑥）。

例2—43

《扬鞭催马运粮忙》
魏显忠曲

仿马叫 tr 突慢 自由地 ff

3 1̇ 5 | 2̇ - | 2̇ - | 1̇ 1̇6 5 1̇ | 6165 3 | 2 35 1̇2 6 | 5 - ‖

从上例可以明显地看出，滑音、颤音、断音、波音、倚音、延长号等各种记号，在表现扬鞭催马运粮忙那种人欢马叫的热烈场面中所发挥的作用。

2.换气记号　用记号“V”标记，表示在此处换气。

例2—44

《国际歌》
欧仁·鲍狄埃词　比尔·狄盖特曲

2̇ | 2̇. 7 5 5 #4 5 | 3̇ - 1̇ V 6 7 1̇ | 7 2̇ 1̇ 6 | 5 - 5 0

不 要 说我们 一无 所 有，我们要 做 天 下的主 人！

换气记号的使用，并不是消极地因为气息不够长，需要在此处换一口气，而是音乐表现的手段之一。因此，在演唱演奏中，

气息再长也必须在记有呼吸记号处换气。

练 习 二

1.写出各种时值的音符与休止符。

2.写出等于一个四分音符的三连音、五连音、七连音、十连音等。

3.标出下列各组音的强弱。

5 | 5 ; 5 5 ; 555 ; 5555 ; 55555 ; 5 5. ; 5 5 5 。

4.用一个音符来代替下列各组音符。

5 - 5 ; 5 5 5 ; 5 5 - 5 5 5 5 ; 555 ;

5 5 5 5 5 5 5 ; 5.5 5 5 5 5. ; 5 5 5 5 5 ; 5 5 5 5 5。

5.用省略记号重写下列各例。

① 3 3 1 1 | 2 2 5 | 1.5 1 3 | 2 1 2 |

3 3 1 1 | 2 2 5 | 1.5 1 3 | 2 3 1 ‖

② i765 i765 i765 i765 | 6 5 6 5 6 5 6 5 |

i̇765 i̇765 i̇765 i̇765 | 6 5 6 5 6 5 6 5 ‖

③ i̇ 5 6 5 3 5 6 5 | i̇ 5 6 5 3 5 6 5 |

i̇ 5 6 5 3 5 6 5 | i̇ - - - ‖

6. 说出下列各种记号的名称及其作用。

⌒ ； ▾ ； tr～～ ； 𝄐 ； > ； V ；

𝆖 ； ∽ ； 𝆗 ； |‾4‾| ； D.C. ； 𝄆 𝄇 ；

𝄎 ； < ； mp ； f ； ⌇ ； ⌇ 。

第三章　节奏、节拍、速度

第一节　节奏与节拍

节奏和节拍是音乐构成中的重要因素，在音乐表现中具有重大意义。节奏与节拍在音乐中永远是同时并存的，不可分离的，它们以音的长短、强弱及其相互关系的固定性和准确性来组织音乐。以列队行进中整齐的步伐和变化着的鼓点为例，最能清楚地说明节拍与节奏的关系。

带重音和不带重音的同样时间片断按照一定的次序循环重复叫做节拍。列队行进中整齐的步伐，充分体现了这些特点。左脚带重音，右脚不带重音，每一步的时间片断相等，按照强弱次序循环重复，这就是节拍。

节奏的含义有两种，广义讲一切协调、平衡、律动都可称谓节奏。如在生产劳动中，组织得好，配合得好，叫做有节奏的生产劳动。这里的节奏就包含着协调和平衡。狭义讲节奏就是音的长短关系。列队行进中变化着的鼓点，体现了音的长短关系，这就是节奏。

在音乐作品中，具有典型意义的节奏，叫节奏型。

在乐曲中运用某些具有强烈特点的节奏型的重复，使人易于感受、便于记忆，也有助于乐曲结构上的统一和音乐形象的确

立。如下例：

例3—1

《长征组歌》
肖华词 晨耕、生茂、唐诃、遇秋曲

mp

5 – | 5 5 | 3 1 | 5 – | 6 – | 6 6 |
路 迢 迢，秋 风 凉。敌 重 重，

4 3 | 2 – | 5.5 5 | 3.1 5 | 6.6 6 | 3.1 6 |
军 情 忙。路迢迢，秋风凉。敌重重，军情忙。

5.5 6.6 | 5.5 3 | 2.3 5 6 | 3 2 | 5 – | 5 – |
红军夜渡 于都河，跨过五岭 抢 湘 江。

节拍中的每一时间片断，叫做一个单位拍（一拍）。带重音的单位拍叫强拍，假如每一循环不只一个重音时，第一个带重音的单位拍叫强拍，其它为次强拍。不带重音的单位拍叫弱拍。

由一个单位拍构成的节拍叫一拍子。由两个单位拍构成的节拍叫二拍子。余类推。

表示拍子的记号叫拍号。用分数形式标记，分子表示每小节中单位拍的数目，分母表示单位拍的音符时值，分母可用任一单纯音符来代表。

例3—2

① $\frac{2}{4}$表示 每小节有两拍。以四分音符为一拍。　② $\frac{3}{8}$表示 每小节有三拍。以八分音符为一拍。

拍号的读法是先读分母后读分子，例3—2①读作四二。例3—2②读作八三。

乐曲由小节或单位拍的弱部分开始叫做弱起。弱起小节为不完全小节。计算乐曲的小节数由完全小节开始，一首乐曲由不完全小节开始，其结尾的小节也多半是不完全的。头尾两个不完全小节合在一起成为一个完全小节。如《国际歌》。

第二节　各种拍子

由于单位拍的数目和重音的位置的不同，拍子被分为许多类。

一、单拍子

每小节有两拍或三拍的拍子，叫单拍子。单拍子的特点是只有强拍和弱拍。如例3—3及例2—17和例2—18便是。

例3—3

$\frac{2}{2}$ 5 - 5 - | 5 - 5 - ‖ $\frac{2}{4}$ 5 5 | 5 5 ‖ $\frac{2}{8}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ | $\underline{5}$ $\underline{5}$ ‖ 等

$\frac{3}{4}$ 5 5 5 | 5 5 5 ‖ $\frac{3}{8}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ | $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ ‖ 等

二、复拍子

用同样的单拍子，即两拍子或三拍子，合成序列，因而不只

一个重拍的拍子，叫复拍子。

在复拍子中，有几个单拍子就有几个重拍，每个单拍子的第一拍都是重拍。在复拍子中，第一个重拍叫强拍，其它重拍叫次强拍。

复拍子的特点是除了强拍和弱拍之外，还有次强拍。常用的复拍子有$\frac{4}{4}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{12}{8}$等。

例3—4

① $\frac{4}{4}$ 单拍子 5 5 ┆ 单拍子 5 5 ‖
强拍 弱拍 次强拍 弱拍
复拍子

② $\frac{6}{8}$ 单拍子 5 5 5 ┆ 单拍子 5 5 5 ‖
强拍 弱拍 弱拍 次强拍 弱拍 弱拍
复拍子

③ $\frac{9}{8}$ 单拍子 5 5 5 ┆ 单拍子 5 5 5 ┆ 单拍子 5 5 5 ‖ 等。
强拍 弱拍 弱拍 次强拍 弱拍 弱拍 次强拍 弱拍 弱拍
复拍子

《雪里送炭》
史生荣、夏康曲

④ $\frac{6}{8}$ 6 32 3 3. | 6. 2 16 i2. |
23 32 21 12 21 16 | 3 3 i i 23 i | 6. 6. |

《三大纪律八项注意》
红军歌曲

⑤ $\frac{4}{4}$ 2. 3 5 5 | 3.5 3 1 2 0 | 6 3 6 3 | 2.3 2 6 1 0 |
革 命军人 个个要牢记， 三大纪律 八项注 意；

单拍子与复拍子，这是两种不同类型的拍子，因此不应把$\frac{6}{8}$与$\frac{3}{4}$；$\frac{6}{4}$与$\frac{3}{2}$混同起来。两者的区别在于重音位置的不同。

例3—5

$\frac{6}{8}$ 5 5 5 5 5 5 ‖
强 弱 弱 次强 弱 弱

$\frac{6}{4}$ 5 5 5 5 5 5 ‖
强 弱 弱 次强 弱 弱

$\frac{3}{4}$ 5 5 5 5 5 5 ‖
强 弱 次强 弱 次强 弱

$\frac{3}{2}$ 5 5 5 5 5 5 ‖
强 弱 次强 弱 次强 弱

从例3—5可以看出，$\frac{6}{8}$、$\frac{6}{4}$ 的强弱关系与两个三连音相同，$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{2}$的强弱关系与六连音相同。这说明节奏节拍是有着共同的强弱规律的。

三、混合复拍子

混合复拍子是复拍子的一种，它是由二拍子和三拍子的单拍子按照不同的次序组合而成。如由$\frac{2}{4}$加$\frac{3}{4}$或$\frac{3}{4}$加$\frac{2}{4}$便形成$\frac{5}{4}$拍子。因此$\frac{5}{4}$拍子的强弱次序便有两种。

例3—6

$\frac{5}{4}$ ① 5 5 5 ┊ 5 5 ‖
强 弱 弱 次强 弱

② 5 5 ┊ 5 5 5 ‖
强 弱 次强 弱 弱

同样的道理，$\frac{2}{8}$加$\frac{2}{8}$加$\frac{3}{8}$；$\frac{2}{8}$加$\frac{3}{8}$加$\frac{2}{8}$或$\frac{3}{8}$加$\frac{2}{8}$加$\frac{2}{8}$便形成

$\frac{7}{8}$拍子。因此$\frac{7}{8}$拍子的强弱次序便有三种：

例3—7

$\frac{7}{8}$ ① 5 5 5 5 5 5 5 ‖ ② 5 5 5 5 5 5 5 ‖

强 弱 弱 次强 弱 次强 弱　　强 弱 次强 弱 弱 次强 弱

③ 5 5 5 5 5 5 5 ‖

强 弱 次强 弱 次强 弱 弱

根据同样的道理，还可以构成其它混合复拍子，如十一拍子等。

混合复拍子的不同强弱次序，可用下列方式标记。

1.在拍号的后面括号内将单拍子的先后次序写出。如：

例3—8

$\frac{5}{4}\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$；$\frac{5}{4}\left(\frac{2}{4}+\frac{3}{4}\right)$；$\frac{7}{4}\left(\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$；$\frac{7}{4}\left(\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}\right)$等。

2.用虚线将单拍子分开。如：

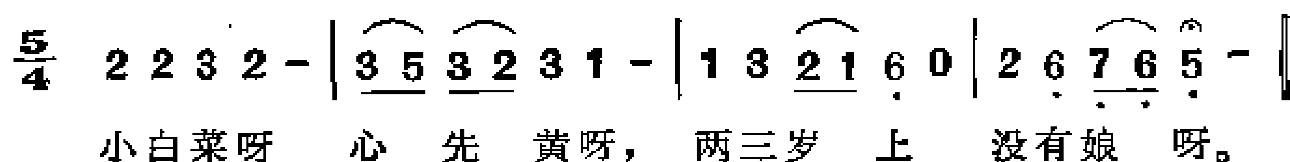
例3—9

$\frac{5}{4}$ 5 5 ┆5 5 5 ‖ $\frac{5}{4}$ 5 5 5 ┆5 5 ‖ $\frac{7}{4}$ 5 5 ┆5 5 5 ┆5 5 ‖等。

假如根据歌曲的歌词或音值组合法，可以明显地表现出混合复拍子的组合次序，也可以不标记。如河北民歌《小白菜》，很明显是由$\frac{2}{4}$加$\frac{3}{4}$组成的。

例3—10

河北民歌《小白菜》

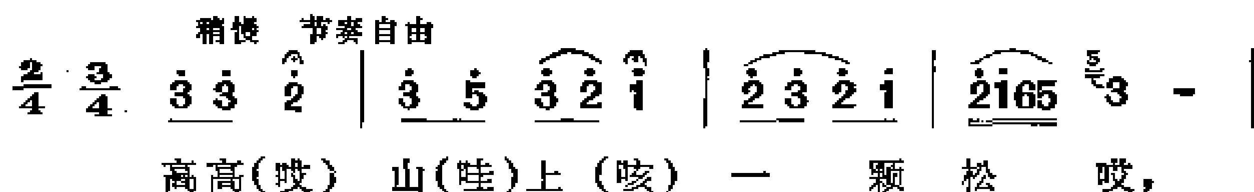


四、变 换 拍 子

在乐曲中各种拍子交替出现叫变换拍子。交换拍子的拍号，可以在乐曲开始处一并记出，也可以在变换拍子的地方分别记出。(见例3—23)。

例3—11

安徽民歌《山南海北都照红》



五、一 拍 子

这是一种比较特殊的拍子。它的特点是只有强拍没有弱拍。这种拍子在群众歌曲中一般比较少用，只在变换拍子中偶尔出现。但在我国戏曲音乐中，如快板、垛板、流水板中却常常使用。

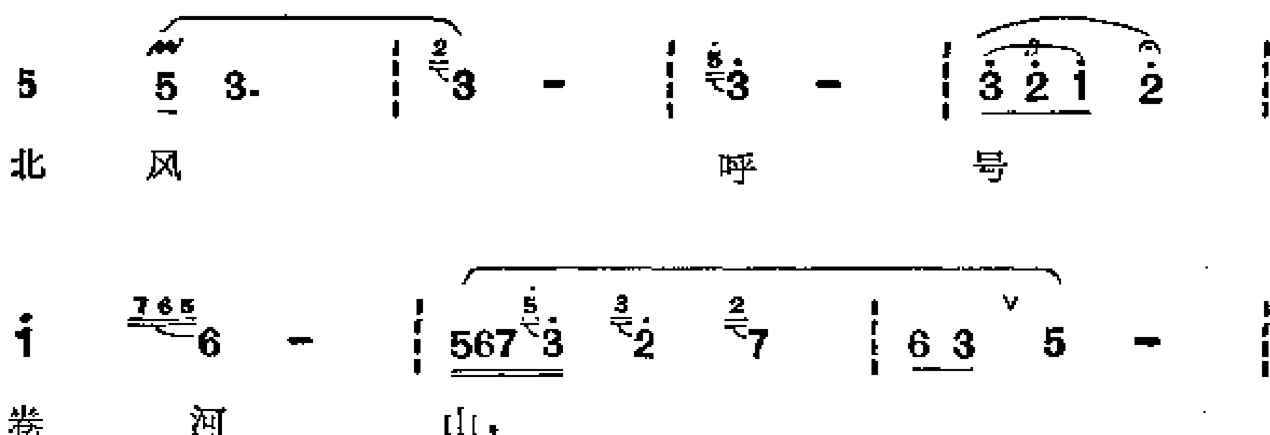
六、散 拍 子

散拍子也叫自由节拍。它的特点是单位拍的时值和重音位置都不十分明显固定，而是由表演者根据乐曲的内容和要求自由处

理。散拍子的标记是用数字开始的三划"廿"，或用文字标明。

由于散拍子的重音位置不明显固定，所以一般不记小节线。但为了使表演者有所依据，在重音比较明显的地方，则用虚小节线代替。

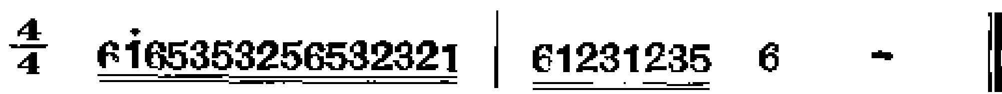
例3—12



第三节 各种拍子的音值组合法

把音值按照拍子的结构特点进行组合，叫音值组合法。使用音值组合法的目的，是为了便于读谱，辨认各种节奏和节拍。如下例读起来就比较困难。什么拍子？一小节有几拍？什么地方该强？什么地方该弱？都不清楚。

例3—13



如果按照音值组合法正确地组合起来，读起来就容易得多了。而且什么拍子，一小节几拍，什么地方该强，什么地方该弱，都一目了然。

例3—14

4/4 6165 3532 5653 2321 | 6123 1235 6 - ‖

从这里可以看出按照音值组合法记谱，是多么重要。

一、单拍子的音值组合法

1.单位拍要明显地分开，不用共同的减时线相连。因此在单拍子中有几个单位拍就有几个音群。

假如单位拍的时值小于四分音符时，在节奏不复杂的情况下，可以用共同的减时线相连。为了明晰起见，第二条以上的减时线可以按照单位拍彼此分开。

例3—15

2/2 5 - 5 - | 5 5 5 5 | 5555 5555 | 5555 5555 5 - ‖ 等。

2/4 5 5 | 5 5 5 5 | 5555 5555 | 5 55 55 5 | 55 5555 5 ‖ 等。

3/4 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 |

5 5 5 5 5 5 5 5 | 5. 5 5 5 5 ‖ 等。

$\frac{3}{8}$ 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 | 5 5 5555 5 ‖ 等。

2.在节奏划分比较复杂的情况下，每一单位拍可以分成两个或四个相等的附属音群。第一条减时线不要断开。

例3—16

$\frac{2}{4}$ 5 55 55 5 | 5555 5555 5 5 5 5555 | 5 - ‖ 等。

$\frac{3}{4}$ 5 55 5555 5555 5555 55 | 5. 5 5 5 5 55 5 ‖ 等。

3.等于两拍或三拍的音，用一个音符记写。

例3—17

$\frac{2}{2}$ 5 - - - ‖ $\frac{2}{4}$ 5 - ‖ $\frac{2}{8}$ 5 ‖

$\frac{3}{4}$ 5 - - | 5 - 5 ‖ $\frac{3}{8}$ 5. | 5 5 ‖

4.休止符按照音符组合法的规则组合。

例3—18

$\frac{2}{4}$ 0 0 | 5 0 5050 | 0.5 5 ‖ 等。

5.为了记谱简化，带附点的音符可以不遵守单位拍分开的原则。但单位拍不只一个音符，而单位拍最后一个音带有附点，这个附点又占有下一拍的时间，这样的附点因不够明显而不用。

例3—19

$\frac{2}{4}$ 5. 5 | 5.5 5 ‖ 不记成 5 5 5 | 5.5 5 ‖

$\frac{3}{8}$ 5.5 5 | 5. ‖ 不记成 5 55 5 | 5. ‖

$\frac{2}{4}$ 5 5 5555 | 5 - ‖ 不记成 5 5. 555 | 5 - ‖

二、复拍子的音值组合法

1.组成复拍子的单拍子要彼此分开。每个单拍子按照单拍子音值组合法组合。

例3—20

$\frac{4}{4}$ 5 - - - | 5 - 5 - |

5 5 5 5 | 5 - 55 55 | 5 55 5555 5. 5 5 ‖ 等。

$\frac{6}{8}$ 5. 5. | 555 555 | 5555 55 55 55 | 5 5 5. ‖ 等。

$\frac{9}{8}$ 5. 5. 5. | 555 555 555 | 5. 5 5 555 | 5 5 5 5 5. ‖ 等。

2.等于几个单拍子的音，每个单拍子用一个音符记写，然后用延音线连结起来。但$\frac{4}{4}$、$\frac{4}{8}$例外，可以用一个音符记写。

例3—21

$\frac{4}{2}$ 5 - - - 5 - - - ‖ $\frac{4}{4}$ 5 - - - ‖ $\frac{4}{8}$ 5 - ‖ 等。

$\frac{6}{4}$ 5 - - 5 - - ‖ $\frac{6}{8}$ 5. 5. ‖ 等。

$\frac{9}{8}$ 5. 5. 5. ‖ 等。

三、其它各种拍子的音值组合法

1.混合复拍子按照复拍子的音值组合法规则进行组合。

例3—22

$\frac{5}{4}$ $\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$ 5 - - 5 - | 5 5 5 5 55 5 - ‖ 等。

$\frac{5}{8}$ $\left(\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\right)$ 5 5. | 5 5 5.5 5 | 5 55 55 55 5 ‖ 等。

2.变换拍子按照所属的拍子进行组合。

3.一拍子按照单拍子有关规则进行组合。散拍子大都以四分音符为单位，按照单拍子有关规则进行组合。

第四节　拍子的应用

在音乐中，各种拍子都有它所特有的表现作用。这是别种拍子所不能代替的。如进行曲，只能是两拍子或四拍子，而圆舞曲只能是三拍子。

同样是二拍子，$\frac{2}{2}$和$\frac{2}{4}$其表现作用也是不完全相同的。以陕北民歌《山丹丹开花红艳艳》为例，前面为了表现宽广、颂赞用了$\frac{2}{2}$拍，中间为了表现热烈欢快，用了$\frac{2}{4}$拍，这是有道理的。又如《红军不怕远征难—长征组歌》中的《遵义会议放光辉》一

曲，在音调基本相同的情况下，运用了三种不同的拍子，充分体现了不同拍子的不同表现力。

例3—23

《长征组歌》
肖华词 晨耕、生茂、唐诃、遇秋曲

快速　　渐慢　　渐慢

英明领袖来掌舵哎，革命磅礴

宽广、宏伟地 $\frac{5}{4}$

向前进呀。毛主席(哟)来掌舵哎，

稍快 $\frac{4}{4}$

革命磅礴向前进呀，向前进呀，

渐慢

向前进呀，向前进呀。

第五节　音乐的速度

音乐进行的快慢叫做音乐的速度。音乐进行的快慢，与单位拍的音符时值有关。单位拍音符时值长，音乐进行就慢，单位拍音符时值短，音乐进行就快。所以，按照现代的记谱法，一般地说

$\frac{2}{2}$比$\frac{2}{4}$要慢，$\frac{2}{8}$比$\frac{2}{4}$要快。

另外，音乐进行的快慢，与速度标记有关。如同是$\frac{2}{4}$拍，快速的$\frac{2}{4}$要比慢速的$\frac{2}{4}$快。

一、速度记号

标记音乐速度的记号叫速度记号。速度记号有基本速度记号和临时速度记号两种。基本速度记号用来标记全曲或整段音乐的速度。如中速（或中板）、慢速（或慢板）、快速（或快板）、急速（或急板）等。记在乐曲或段落的开始。临时速度记号，用来标记乐曲进行中速度的改变。如渐快、渐慢（或rit.）、原速等。

音乐速度标记大都用文字说明，但文字只能说明音乐的大概速度。而要说明音乐的准确速度，则需要利用节拍机。它的标记是在等号前面写一音符，一般等于单位拍的时值。等号后面写上数目字。如♩＝120[注]即表示以四分音符为一拍，一分钟演奏120拍。如果写成♩＝120—140即表示以四分音符为一拍，每分钟演奏120拍到140拍都可以。

在没有节拍机情况下，也可以利用钟表来确定音乐的速度。如♩＝120即四分音符每秒钟演奏两次。

二、速度与音乐表现的关系

音乐的速度与乐曲的内容是密切相关的。一般地说，表现激

注：♩为五线谱的四分音符。

动、兴奋、欢乐、活泼的情绪，用较快的速度。而颂赞地、悲伤地、沉痛的回忆等则用较慢的速度。

在演唱演奏中，离开乐曲的正常速度过远，音乐形象就会遭到歪曲。如用快速演奏慢速的乐曲，或用慢速演奏快速的乐曲，都是不好的。但在音乐创作中，为了艺术表现的需要，将一支旋律用不同的速度进行处理，因而获得不同的艺术效果，则是完全可以的。如例3—23就是一例。

练 习 三

1. 写出下列各种拍子的类别（单拍子、复拍子、混合复拍子、散拍子）。

2/2　3/8　4/4　6/8　5/4　2/4　9/8　卄

2. 将下列不正确音值组合法改为正确的。

① 2/4 5 5 3 5 | 35 321 6 | 5.5 i 3 | 56 5. |
3 i 6 | 5 0 6 5 3. 3 | 2 5 3 2 | 1 1 ‖

② 4/4 5 5 - 3 | 6 i - - 6 | 5 5 5 6 5 65 | 3 - 3 - |
2 2 2 6 | 5 4 45 3 - | 2 1.2 3 5 2 3 | 1 - - - ‖

③ 3/8 6 6 6 | 5 65 43 2 | 1 12 3 1 | 5. |

i̇ i̇ | 6 6 | 5. 6 5. 4 3.2 | 1 1 1 ‖

3.写出下列各种拍子的强拍、弱拍、次强拍的位置。

$\frac{3}{8}$ 5 5 5 ‖ $\frac{5}{4}$ 5 5 ¦ 5 5 5 ‖ $\frac{4}{8}$ 5 5 5 5 ‖

$\frac{6}{8}$ 5 5 5 5 5 5 ‖ $\frac{7}{8}$ $\left(\frac{2}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}\right)$ 5 5 5 5 5 5 5 ‖

4.写出下列记号的名称及其意义。

♩=76 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}\left(\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$ ♩=80—100

第四章　音　　程

第一节　音程的基本概念

一、什么叫音程

两个音之间的距离叫做音程。

音程中低的音叫根音，高的音叫冠音。

先后唱奏的两个音叫旋律音程。在旋律进行中，相邻两个音形成旋律音程。旋律音程根据其进行的方向的不同，又分为上行、下行、平行三种。旋律音程书写时要先后分开。

例4—1

1 — 3 上行旋律音程，	6 — 5 下行旋律音程，	5 — 5 平行旋律音程。
根音 冠音	冠音 根音	根音 冠音

同时唱奏的两个音叫做和声音程。在二部歌曲中，高低两个声部形成和声音程。和声音程书写时要上下对齐。

例4—2

冠音	3	6	5	和声音程。
根音	1	5	5	

音程的读法。所有和声音程和上行旋律音程，都是由根音读至

冠音。下行和平行的旋律音程读时要说明方向。如6到下面的5，5到下面的5̣，5到平行的5等。

二、怎样识别音程

识别音程必须根据两个方面，即“度数”和“音数”，两者缺一不可。

在简谱中，1 2 3 4 5 6 7 每个音就叫做“一度”。因此1—2，2—3，3—4，4—5，5—6，6—7，7—1̇ 都叫做二度。1—3，2—4，3—5，4—6，5—7，6—1̇，7—2̇叫做三度。1—4，2—5，3—6，4—7，5—1̇，6—2̇，7—3̇ 叫做四度。1—5 叫做五度，1—6 叫做六度，1—7 叫做七度，其余类推。

音程的度数，永远不会因为音程中的音带有变音记号，而有所改变。如 1—3，1—♭3，♯1—3 都是三度。

音数即音程所包含的全音半音数目。用整数、分数、带分数标记，半音$\left(\frac{1}{2}\right)$，全音(1)，全音加半音$\left(1\frac{1}{2}\right)$等。

为了区别度数相同而音数不同的各种音程，用“大”、“小”，“增”、“减”，“倍增”、“倍减”来说明。如音数为“0”的一度叫纯一度。

例4—3

纯一度，音数“0” 1—1，2—2，3—3，4—4，5—5，6—6，7—7。

音数为$\frac{1}{2}$的二度叫小二度。

例4—4

小二度，音数 $\frac{1}{2}$ 3—4，7—1̇。

音数为 1 的二度，叫大二度。

例4—5

大二度，音数 1　1—2，2—3，4—5，5—6，6—7。

音数为 $1\frac{1}{2}$ 的三度，叫小三度。

例4—6

小三度，音数 $1\frac{1}{2}$　2—4，3—5，6—$\dot{1}$，7—$\dot{2}$。

音数为 2 的三度，叫大三度。

例4—7

大三度，音数 2　1—3，4—6，5—7。

音数为 $2\frac{1}{2}$ 的四度，叫纯四度。

例4—8

纯四度，音数 $2\frac{1}{2}$　1—4，2—5，3—6，5—$\dot{1}$，6—$\dot{2}$，7—$\dot{3}$。

音数为 3 的四度，叫增四度。

例4—9

增四度，音数 3　4—7。

音数为 $3\frac{1}{2}$ 的五度，叫纯五度。

例4—10

纯五度，音数 $3\frac{1}{2}$　1—5，2—6，3—7，4—$\dot{1}$，5—$\dot{2}$，6—$\dot{3}$。

音数为 3 的五度，叫减五度。

例4—11

减五度，音数 3　7—$\dot{4}$。

音数为 4 的六度，叫小六度。

例4—12

小六度，音数 4　3—$\dot{1}$，6—$\dot{4}$，7—$\dot{5}$。

音数为 $4\frac{1}{2}$ 的六度，叫大六度。

例4—13

大六度，音数 $4\frac{1}{2}$　1—6，2—7，4—$\dot{2}$，5—$\dot{3}$。

音数为 5 的七度，叫小七度。

例4—14

小七度，音数 5　2—$\dot{1}$，3—$\dot{2}$，5—$\dot{4}$，6—$\dot{5}$，7—$\dot{6}$。

音数为 $5\frac{1}{2}$ 的七度，叫大七度。

例4—15

大七度，音数 $5\frac{1}{2}$　1—7，4—$\dot{3}$。

音数为 6 的八度，叫纯八度。

例4—16

纯八度，音数 6　1—$\dot{1}$，2—$\dot{2}$，3—$\dot{3}$，4—$\dot{4}$，5—$\dot{5}$，6—$\dot{6}$，7—$\dot{7}$。

从以上各例可以看出，1—3 和 6—$\dot{1}$ 都是三度，由于音数的不同，1—3 是大三度，6—$\dot{1}$ 是小三度。又 7—$\dot{4}$ 和 4—7 音数都是 3，由于度数的不同，7—$\dot{4}$ 是减五度、4—7 是增四度。所以看一个音程是什么音程，必须从音程的度数和音数两个方面去看，才能得出正确的结论。

从以上各例还可以发现一条规律，就是一度、四度、五度、八度没有大小，二度、三度、六度、七度没有纯。口诀是一四五八没有大小，二三六七没有纯。

三、单音程与复音程

八度以内（包括八度)的音程叫单音程。例 4—8 至 例 4—16 所列举的音程都是单音程。

超过八度的音程叫复音程。

复音程就是单音程加上一个或几个八度而成。如隔开一个八度的二度，隔开两个八度的二度等。

不超过两个八度的音程，还有它们独立的名称。这些名称是根据它们所包含的度数而来的。关于表示音程音数的大、小，增、减，倍增、倍减，纯等，则按照单音程的名称不变。

例4—17

两个八度以内的复音程：

$1—\dot{2}$，	$1—\dot{3}$，	$1—\dot{4}$，	$1—\dot{5}$，	$1—\dot{6}$，	$1—\dot{7}$，	$1—\ddot{1}$。
大九度	大十度	纯十一度	纯十二度	大十三度	大十四度	纯十五度

超过两个八度的复音程：

$1—\ddot{2}$，	$1—\ddot{4}$，	$\underset{\cdot}{1}—\ddot{5}$ 等。
隔开两个八度的大二度，	隔开两个八度的纯四度，	隔开三个八度的纯五度，

第二节 自然音程与变化音程

一、哪些音程是自然音程 哪些音程是变化音程

纯音程、大音程、小音程、增四度和减五度都是自然音程。说得具体一点，就是纯一度、纯四度、纯五度、纯八度，大二度、大三度、大六度、大七度，小二度、小三度、小六度、小七度，增四度、减五度都是自然音程。构成自然音程的音，可以是基本音也可以是升音或降音。例如 1—3；3—#5；b6—i 都是大三度，所以都是自然音程。

除了增四度、减五度，一切增音程，减音程，倍增音程，倍减音程，都是变化音程。如 1—#2（增二度），#2—5（减四度），b3—#i（增六度），1—#1（增一度）等。都是变化音程。

变化音程是由自然音程变化而来，但并不是所有自然音程，加以变化就都是变化音程。如 1—3（大三度）是自然音程，1—b3（小三度）仍是自然音程，而不是变化音程。

二、度数相同而音数不同的各种音程的相互关系

将音程的冠音升高，或根音降低，可使音程的音数增加。反之，将音程的冠音降低，或将根音升高，则使音程的音数减少。

度数相同而音数不同的各种音程，其相互关系如下：

大音程和纯音程增加半音时，成为增音程。

例4—18

$^{\sharp}2$冠音升高	7	$^{\sharp}4$冠音升高	7
1	$^{\flat}2$根音降低	1	$^{\flat}3$根音降低
增二度	增六度	增四度	增五度

小音程和纯音程减少半音时，成为减音程。但减一度不可能，因为纯一度音程不管作何变动，都只能使音程的音数增加。我们知道纯音程增加半音叫增音程，所以减一度不可能。

例4—19

$^{\flat}\dot{2}$冠音降低	$\dot{4}$	$^{\flat}6$冠音降低	$\dot{1}$
7	$^{\sharp}5$根音升高	2	$^{\sharp}1$根音升高
减三度	减七度	减五度	减八度

小音程增加半音时，成为大音程。大音程减少半音时，成为小音程。

例4—20

$^{\sharp}5$冠音升高	$\dot{1}$	$^{\flat}6$冠音降低	$\dot{3}$
3	$^{\flat}7$根音降低	1	$^{\sharp}4$根音升高
大三度	大二度	小六度	小七度

增音程增加半音时，成为倍增音程。

例4—21

$^{\sharp}5$冠音升高
$^{\flat}2$根音降低
倍增四度

减音程减少半音时成为倍减音程。

例4—22

$^{\flat}$2冠音降低

$^{\sharp}$5根音升高

倍减五度

现将度数相同而音数不同的各种音程的相互关系列表如下：由左向右增加半音，由右向左减少半音。

例4—23

倍减音程 $\frac{1}{2}$ 减音程 $\frac{1}{2}$ ＜纯音程／小音程 $\frac{1}{2}$ 大音程＞ $\frac{1}{2}$ 增音程 $\frac{1}{2}$ 倍增音程

→增加半音　　　　减少半音←

第三节　等　音　程

两个音程孤立起来听时，其声音效果完全相同，但在乐曲中其意义和写法都不同，这样的音程叫做等音程。

例4—24

$^{\sharp}$2—3 和 $^{\flat}$3—$^{\flat}$4；　$^{\sharp}$6—$^{\sharp}\dot{2}$ 和 $^{\flat}$7—$^{\flat}\dot{3}$等。

小二度　小二度　　纯四度　纯四度

1—2 和 **2—3** 虽然音程的度数和音数都相同，但音高不同，所以不是等音程。

等音程是根据等音而来的。没有等音便没有等音程。

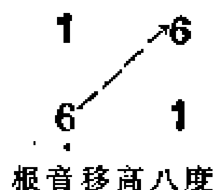
第四节　音 程 的 转 位

一、什么叫音程转位

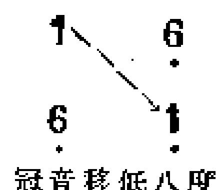
音程的根音和冠音相互颠倒，叫做音程的转位。

音程转位可以在一个八度内进行，也可以超过八度。音程转位时可以移动根音或冠音，也可以根音冠音一齐移动。

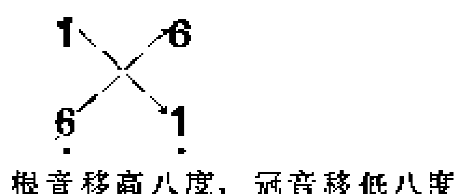
例4—25



根音移高八度



冠音移低八度



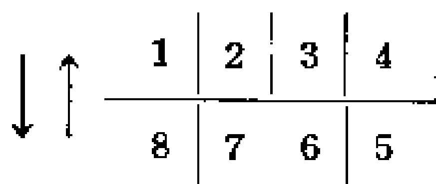
根音移高八度，冠音移低八度

二、音程转位的规律

音程转位有以下规律：

1.所有音程分为两组，转位时互相颠倒。

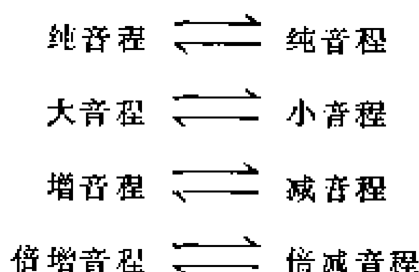
例4—26



即一度转位成为八度，八度转位后成为一度，三度转位后成为六度，六度转位后成为三度，余类推。

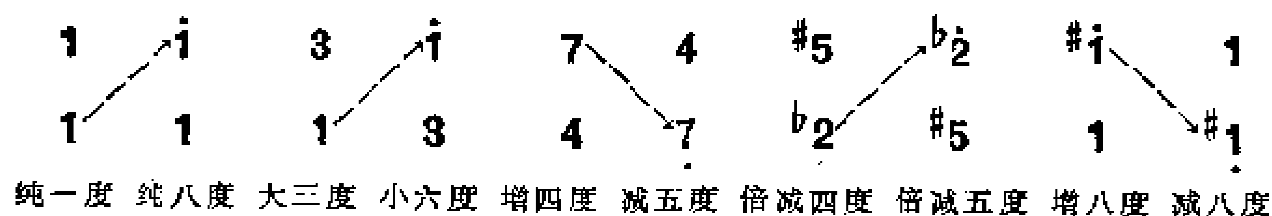
2.除了纯音程外，其它音程转位后都成为相反的音程。即大音程转位后成为小音程，小音程转位后成为大音程。增音程转位后成为减音程，减音程转位后成为增音程。倍增音程转位后成为倍减音程，倍减音程转位后成为倍增音程。

例4—27



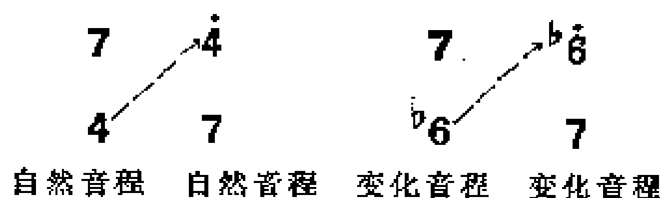
例如：纯一度转位后成为纯八度，大三度转位后成为小六度，增四度转位后成为减五度，倍增四度转位后成为倍减五度等。但增八度转位后不能成为减一度，而是减八度。因为$\begin{matrix}\sharp\dot{1}\\1\end{matrix}$变成$\begin{matrix}\sharp 1\\1\end{matrix}$，$\sharp 1$仍是冠音，没有构成转位。

例4—28



自然音程转位后仍为自然音程，变化音程转位后仍为变化音程。

例4—29



第五节　协和音程与不协和音程

按照和声音程在听觉上所产生的印象，音程又分为协和的与不协和的两类。

听起来悦耳、融合的音程，叫协和音程。

协和音程有三种：

1.极完全协和音程。即完全合一的纯一度和几乎完全合一的纯八度。

2.完全协和音程。即相当融合的纯四度和纯五度。

3.不完全协和音程。即不很融合的大小三度，大小六度。不完全协和音程是协和音程，不是不协和音程，这一点千万不要搞错。

听起来不融合的音程叫做不协和音程。

不协和音程有大小二度，大小七度，所有增减音程，倍增倍减音程。

音程的协和与不协和与自然音程、变化音程，这是完全不同的两回事，不应等同。如增四度、减五度是自然音程，但是不协

全相同的效果，而在一定的调式中，在音乐的前后关系中，两者都有着非常明显的不同。这不仅在理论上讲小六度是协和的，增五度是不协和的，在听觉中也是一样。试听以下两例。

例4—30

1 = C

① $\left[\begin{array}{l} \underline{6\ \dot{1}}\ \ \underline{6\ 5}\ |\ 3.\ \ \underline{\sharp 5}\ |\ 6\ \ -\ \| \\ \underset{.}{6}\ \ 2\ |\ 1\ \ \underline{2\ 1}\ |\ \underset{.}{6}\ \ -\ \| \end{array}\right.$

增五度

1 = ♭A

② $\left[\begin{array}{l} 3\ \ 5\ |\ \dot{1}.\ \ \underline{\dot{2}}\ |\ \underline{\underline{\dot{3}.\dot{2}}}\ \ \underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ |\ \dot{1}\ \ -\ \| \\ 1\ \ 2\ |\ 3.\ \ \underline{5}\ |\ \dot{1}\ \ 5\ |\ 3\ \ -\ \| \end{array}\right.$

小六度

上例①1—♯5 是增五度，是不协和音程。上例②3—$\dot{1}$ 是小六度，它与上例①在音高上完全一样(按照平均律)，但却是协和的。从这里可以看出增五度就是增五度，它与小六度根本是两回事。假如将上例①的 ♯5 改成 ♭6，由增五度变成小六度，♭6 不具有导音的性质，音乐变得不可理解。在这里♯5决不可以记成♭6，其道理是很明显的。

协和音程转位后仍为协和音程。不协和音程转位后仍为不协和音程。

例4—31

#5 ↗ 3̇	2 ↗ i̇	7 ↗ 4̇	i̇ ↘ 5	
3 #5	1 2	4 7	5 1	等。
大三度 小六度	大二度 小七度	增四度 减五度	纯四度 纯五度	
不完全协和音程	不协和音程	不协和音程	完全协和音程	

第六节 音程的应用

一、音程的表现作用

一个孤立的音很难塑造音乐形象，表现音乐思想。但两个音的结合，在一定的调式、节奏和音色中，却有可能塑造一定的音乐形象和表现某种思想情感。如上行弱起旋律纯四度，往往具有鲜明的战斗性和号召性。《国际歌》开始的音调和下例就说明了这一音程的表现特性。

例4—32

1＝F $\frac{2}{4}$

《革命青年进行曲》
集体词 田 歌曲

朝气蓬勃地

5̣ | 1 1.2 | 3 3 4 | 5. 6 | 3 0 1 |
前 进， 向前 进 革命 青 年 们！ 前

4 4.5 | 6 6 7 | i̇. 6 | 5 — |
进 向前 进 革命 接 班 人！

因此，音程被认为是音乐表现的基本要素之一。

音程的表现作用，由于调式、节奏、作品的前后气势、风格、具体的思想内容和音乐形象的不同而不同，但音程有着某种稳固的表现作用，这也是不可否认的。如大三度比较明亮，小三度比较暗淡等。

在音乐中使用最多的是自然音程，变化音程一般较少应用。

音程的旋律形式与和声形式，其表现作用是不完全相同的。

旋律音程主要应用在旋律中，体现了两音之间的横的关系。其表现作用与进行的方向、距离有着密切联系。如前面提到的上行弱起四度具有鲜明的战斗性与号召性，但下行四度却不具有这一特征。

根据旋律音程两音之间的距离，音程又分为狭的（一度、二度、三度）和广的（四度以上）两种。由狭音程构成的旋律平和流畅，由广音程构成的旋律开阔跳跃。

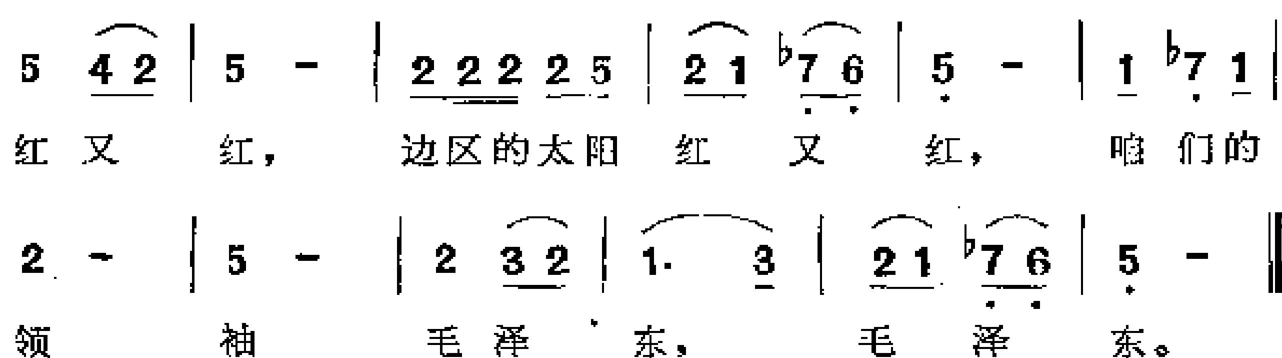
例4—33

1=G 2/4　　　　《咱们的领袖毛泽东》
　　　　　　　　陕北民歌

热情洋溢

5 5 | 1̇ 5 4 | 2 5 ♭7 1 | 2 - | 5 5 |
高 楼 万 丈 平 地 起， 盘 龙

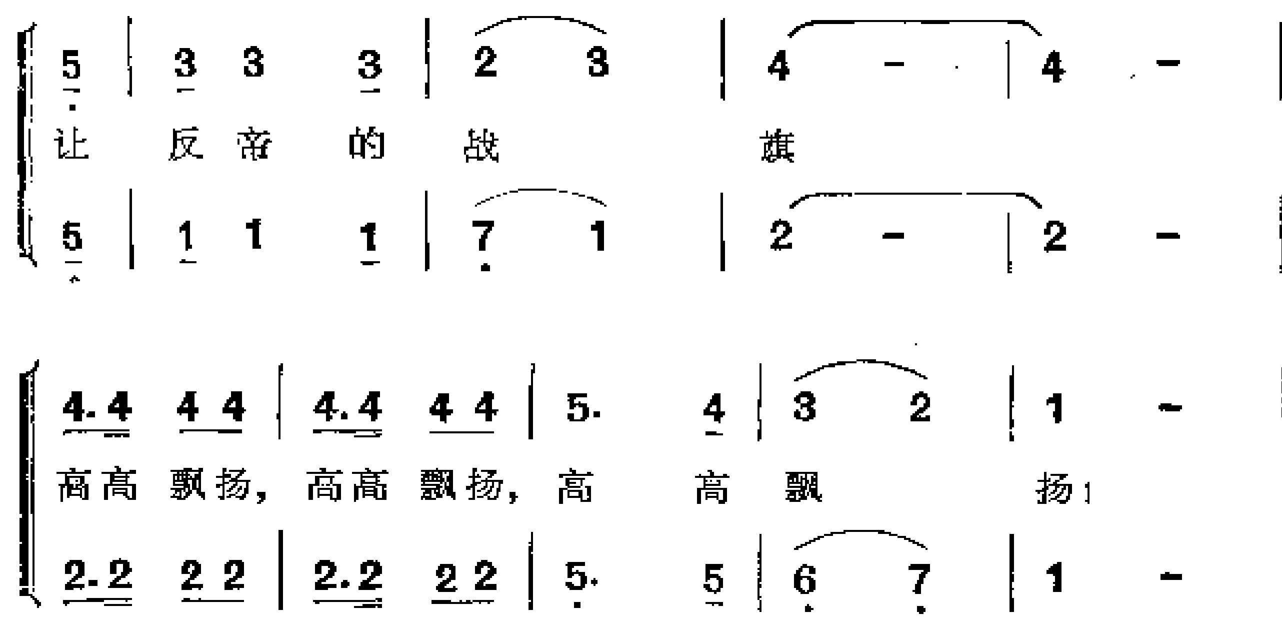
1̇ 5 4 | 2 5 ♭7 1 | 2 - | 1̇ 6 1̇.6 | 5 1̇ 6 1̇ |
卧 虎 高 山 顶， 边 区的 太阳



和声音程主要应用在二声部作品中，体现了两音之间的纵的关系。其表现作用与音程的协和、不协和有着密切联系。在音乐中使用最多的是协和音程，它具有融合、协调、丰满等特点。不协和音程用得较少，其特点是具有不同程度的紧张、尖锐、矛盾和不安。

例4—34

《反帝战歌》
苏 勇词曲



自然音程中的三整音（增四度、减五度），不管是旋律形式或和声形式，其音响效果都是紧张的，不寻常的，往往用来表现

异常尖锐的富于戏剧性表情瞬间。

例4—35

舞剧《红色娘子军》

♩=120

| 0 0 0 | #1 7 5 6 6 — | 3 6 #1 7 5 6. | #1 5 #1̇ 5 | #1̇ 5 #1̇ 0 |

（大管）　（小提琴）

| #1̇ 1̇ 1̇ | #1̇ 1̇ 1̇ 1̇ | #1̇ 1̇ 1̇ 1̇ | #1̇ — — — | #1̇ — 1̇ 0 |

（大提琴 低音提琴）

音程转位的应用，首先体现在学习里，如构成或识别广音程，就可以利用音程转位。如要从1向上构成大七度，可先向相反的方向构成小二度，然后再转位。如：

例4—36

1　　　1—7̣　　　1—7

向上构成大七度，向相反的方向构成小二度，然后转位便成大七度。

二、音程转位的实际应用

构成或识别音程另一简单有效的方法是：首先熟记不带升降记号的各种音程，然后再根据级数相同而音数不同的各种音程的相互关系来确定或识别音程。如要知道 ♭3—#1̇ 是什么音程，首先确定 3—1̇ 是什么音程。3—1̇ 是小六度。♭3—1̇ 比小六度多 $\frac{1}{2}$ 音（半音），是大六度，♭3—#1̇ 又比 ♭3—1̇ 多 $\frac{1}{2}$ 音，所以 ♭3—#1̇ 是增六度。构成音程也一样。如要从1向上构成增六度，首先找出1—6这个大六度，再将6升高半音（1是指定音不能动），1—#6

便是增六度，余类推。

练　习　四

1.由 1 向上写出八度以内的所有自然音程。

2.写出下列音程的名称。

$$\begin{array}{ccccccccccccc} ^{\flat}6 & \dot{1} & 5 & ^{\sharp}\dot{1} & ^{\sharp}\dot{2} & ^{\flat}\dot{2} & ^{\flat}7 & ^{\sharp}\dot{1} & ^{\flat}1 & ^{\sharp}\dot{1} & ^{\flat}6 & ^{\sharp}5 & ^{\sharp}5 \\ 4, & 3, & ^{\sharp}4, & ^{\flat}7, & 4, & 7, & 1, & ^{\flat}5, & 1, & 1, & ^{\sharp}2, & ^{\sharp}1, & 1。 \end{array}$$

3.在下列各音上向上构成指定音程。

$^{\sharp}2$	5	$^{\sharp}4$	$^{\flat}7$	6	1
纯八度，	小六度，	减四度，	小七度，	减五度，	增五度，
4	$^{\sharp}1$	$^{\flat}5$	7	3	4
增二度，	减七度，	增六度，	大三度，	大二度，	纯四度。

4.写出下列音程的等音程，并标出所有音程的名称。

$$\begin{array}{ccccc} ^{\sharp}5 & ^{\flat}6 & 7 & \dot{1} & ^{\sharp}\dot{2} \\ 4, & 1, & 4, & 7, & 4。 \end{array}$$

5.将下列音程转位，并标出原有音程和转位音程的名称。

$$\begin{array}{cccccccccc} \dot{1} & ^{\flat}\dot{2} & ^{\sharp}6 & ^{\sharp}\dot{1} & ^{\sharp}1 & ^{\sharp}5 & 7 & 7 & \dot{1} & \dot{1} \\ ^{\flat}3, & 5, & ^{\sharp}4, & ^{\flat}7, & 1, & 2, & 6, & ^{\flat}2, & ^{\sharp}5, & 1。 \end{array}$$

6.以 2 为根音写出自然音程中的不协和音程，极完全协和音程，完全协和音程，不完全协和音程，并标出各音程的名称。

第五章 和 弦

第一节 什么叫和弦

在多声部音乐中，按照三度或非三度音程关系排列起来的三个以上的音的结合，叫做和弦。

按三度音程关系构成的和弦，由于各音间保持一定的紧张度，音响协调丰满，并合乎泛音列的自然规律，因此，在多声部音乐中被广泛应用。如：

例5—1

				$\dot{4}$	5	
5	6	7	3	2	3	等。
3	4	$\sharp 5$	1	7	1	
1	2	3	$\underset{\cdot}{6}$	5	$\underset{\cdot}{6}$	

按非三度音程关系构成的和弦，虽然不象按三度音程关系构成的和弦那样被普遍应用，但对丰富和声色彩有着积极的意义，故也不应忽视。

例5—2

	2		
2	1	5	等。
1	$\underset{\cdot}{6}$	2	
$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{5}$	1	

第二节　三　和　弦

由三个音按照三度音程关系叠置起来的和弦，叫做三和弦。

在三和弦中，按照三度排列，下面的音叫做根音，中间的音叫做三度音，上面的音叫做五度音。

例5—3

①		②		③		④	
5	五度音	3	五度音	4	五度音	#5	五度音
3	三度音	1	三度音	2	三度音	3	三度音
1	根　音	6̣	根　音	7̣	根　音	1	根　音

一、各种三和弦

三和弦共有四种：

1.大三和弦　由根音到三度音是大三度，由三度音到五度音是小三度，根音到五度音必然是纯五度，因为大三度加上小三度是纯五度，这样的三和弦，叫做大三和弦。如：

例5—4

	5	小三度		1̇	小三度		2̇	小三度	
纯五度	3		纯五度	6		纯五度	7		等。
	1	大三度		4	大三度		5	大三度	

2.小三和弦　小三和弦和大三和弦相反，由根音到三度音是小三度，由三度音到五度音是大三度，根音到五度音与大三和弦相同是纯五度。这样的三和弦，就叫小三和弦。

例5—5

纯五度		纯五度		纯五度		
3	大三度	6	大三度	7	大三度	
1	小三度	4	小三度	5	小三度	等。
6̣		2		3		

大三和弦与小三和弦的区别，关键在三度音，根音到三度是大三度即大三和弦，是小三度即小三和弦，因为根音到五度音都是纯五度。

3. 增三和弦　增三和弦的音程结构非常简单，由根音到三度音，由三度音到五度音都是大三度，根音到五度音必然是增五度。这样的和弦就叫做增三和弦。如：

例5—6

增五度		增五度		增五度		
♯5	大三度	3	大三度	♯4	大三度	
3	大三度	1	大三度	2	大三度	等。
1		♭6̣		♭7		

4. 减三和弦　减三和弦的音程结构也非常简单。由根音到三度音，三度音到五度音都是小三度，根音到五度音为减五度。这样的三和弦就叫做减三和弦。如：

例5—7

减五度		减五度		减五度		
4	小三度	1̇	小三度	♭7	小三度	
2	小三度	6	小三度	5	小三度	等。
7̣		♯4		3		

二、协和三和弦与不协和三和弦

和弦和音程一样，也有协和与不协和之分，包括不协和音程的和弦，是不协和和弦，没有不协和音程的和弦是协和和弦。

在三和弦中，大三和弦和小三和弦是协和三和弦，增三和弦与减三和弦是不协和三和弦，协和三和弦是三和弦中的主要类型，用得最多，不协和三和弦是三和弦中的次要类型，用得较少。

第三节 七 和 弦

在多声部音乐中，除了三和弦之外，经常用的还有七和弦。七和弦是由四个音按照三度音程关系叠置起来的和弦。七和弦按照三度排列起来，下面的三个音和三和弦中的音一样，依次叫做根音、三度音、五度音，第四个音因为与根音相距七度，故叫做七度音。

例5—8

4七度音	5七度音	6七度音	4七度音
2五度音	3五度音	4五度音	2五度音
7̣三度音	1三度音	2三度音	7̣三度音 等。
5̣根 音	6̣根 音	7̣根 音	#5̣根 音

所有七和弦都是不协和和弦，因为其中包含了不协和的七度音程。

七和弦的名称是按照所包含三和弦的类别（大、小、增、减）

及根音与七度音之间的音程关系而定名。如：

以大三和弦为基础，根音至七度音为小七度的七和弦，叫做大小七和弦（也叫大调小七和弦）。

例5—9

	音			音			音	
大三和弦	4	小七度	大三和弦	1̇	小七度	大三和弦	♭7	小七度
	2			6			5	
	7̣			♯4			3	
	5̣			2			1	等。

以小三和弦为基础，根音至七度音为小七度的七和弦，叫做小小七和弦（简称小七和弦）。

例5—10

	音			音			音	
小三和弦	5	小七度	小三和弦	2̇	小七度	小三和弦	6	小七度
	3			7			♯4	
	1			5			2	
	6̣			3			7̣	等。

以减三和弦为基础，根音至七度音为小七度的七和弦，叫做减小七和弦（也叫半减七和弦）。如：

例5—11

	音			音	
减三和弦	6	小七度	减三和弦	1̇	小七度
	4			♭6	
	2			4	
	7̣			2	等。

以减三和弦为基础，根音至七度音为减七度的七和弦，叫做减减七和弦（简称减七和弦）。

例5—12

减三和弦	4 2 $\underset{\cdot}{7}$ #5	减七度	减三和弦	♭6 4 2 $\underset{\cdot}{7}$	减七度	等。

第四节　原位和弦及转位和弦

一、原位和弦与转位和弦

以和弦的根音为低音的和弦，叫做原位和弦。本章第二节、第三节所列举的和弦，都是原位和弦。

什么是根音？什么是低音？这是两个完全不同的概念，不应混同。

低音即最低的音。在和弦的实际应用中，并不是永远以根音为低音，也可以以和弦的三度音、五度音、七度音为低音。

以和弦的三度音、五度音、七度音为低音的和弦，就叫做转位和弦。

例5—13

5 五度音	$\dot{1}$ 根　音	$\dot{3}$ 三度音
3 三度音	5 五度音	$\dot{1}$ 根　音
1 根　音	3 三度音	5 五度音
原位和弦	转位和弦	转位和弦
以根音1为低音	以三度音3为低音	以五度音5为低音

4 七度音	5 根 音	7 三度音	2̇ 五度音
2 五度音	4 七度音	5 根 音	7 三度音
7 三度音	2 五度音	4 七度音	5 根 音
5̣ 根 音	7̣ 三度音	2 三度音	4 七度音 等。
原位和弦	转位和弦	转位和弦	转位和弦
以根音5̣为低音	以三度音7̣为低音	以五度音2为低音	以七度音4为低音

从上例可以清楚地看出根音并不是永远是低音。另外，和弦转位时，根音、三度音、五度音、七度音这些和弦中各音的名称永远不变。

二、三和弦的转位

三和弦除了根音之外，还有两个音，所以三和弦有两个转位。

以三和弦的三度音为低音，是第一转位，叫做六和弦。以五度音为低音，是第二转位，叫做四六和弦。

例5—14

1̇	3̇	6	1̇
5	1	3	6
3 三度音	5 五度音	1 三度音	3 五度音
大三和弦的六和弦	大三和弦的四六和弦	小三和弦的六和弦	小三和弦的四六和弦

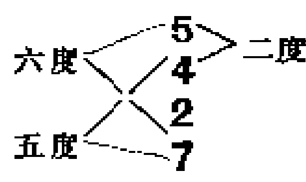
1̇	3̇	7	2̇
#5	1	4	7
3 三度音	#5 五度音	2 三度音	4 五度音
增三和弦的六和弦	增三和弦的四六和弦	减三和弦的六和弦	减三和弦的四六和弦

三、七和弦的转位

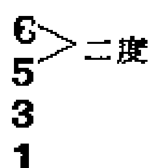
七和弦除了根音之外，还有三个音，所以七和弦有三个转位。

以七和弦的三度音为低音，是第一转位，叫做五六和弦。五六和弦这个名称，是由于低音与标志着七和弦转位的二度，构成五度、六度而来的。

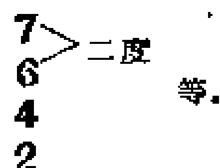
例5—15



大小七和弦的五六和弦



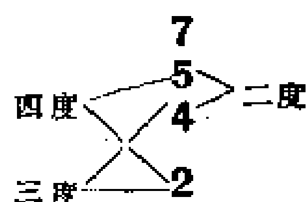
小七和弦的五六和弦



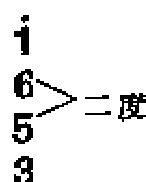
减小七和弦的五六和弦

以七和弦的五度音为低音，是第二转位，叫做三四和弦。

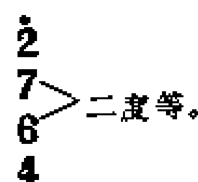
例5—16



大小七和弦的三四和弦



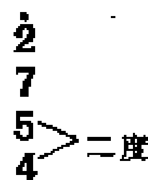
小七和弦的三四和弦



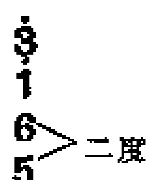
减小七和弦的三四和弦

以七和弦的七度音为低音，是第三转位，叫做二和弦。

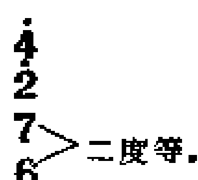
例5—17



大小七和弦的二和弦



小七和弦的二和弦



减小七和弦的二和弦

第五节 等 和 弦

两个和弦孤立起来听时，具有同样的声音效果，但在音乐中的意义和写法不同，叫做等和弦。等和弦和等音程一样，都是根据等音变化而来的。如：

例5—18

4̇		4̇		#6		♭7		
2	和	2	；	#4	和	♭5	等。	
7		7		#2		♭3		
#5		♭6						

第六节 和弦的应用

和弦主要应用在多声部音乐中，但在单声部的旋律进行中，也可以出现和弦进行。

例5—19

《中 柬 人 民 友 谊 之 歌》
北京部队宣传队、 总政宣传队词曲

坚定有力

1̇. 5.3 1̇ - | 6 5.3 5 - | 6 6 7 1̇.1̇ 7 6 | 2̇ - - - |

高 山大海 隔 不 断 我们 的战斗友 谊，

和弦在多声部音乐的应用中，和弦中的音可以重复，也可以省略。一般讲根音不省略，重复最多。五度音可以省略也可以重复。三度音不省略也不重复。在二声部乐曲中，和弦音一定要被

省略，为了辨认这些和弦，需要在想象中添补上所省略的音。

和弦中的音全部出现时，叫做完全和弦。没有全部出现时，叫不完全和弦。

例5—20

	1̇		
5	5		1̇
3	3	3	3
1	1	1	1
原位大三和弦 完全和弦	重复根音	省略五度音 不完全和弦	省略五度音重复根音 不完全和弦

4	5		
2	4	4	
7̣	7̣	7̣	4
5̣	5̣	5̣	5̣
原位大小七和弦 完全和弦	省略五度音重复根音 不完全和弦	省略五度音 不完全和弦	省略五度音三度音 不完全和弦

在和弦的应用中，和弦中的每个音都可处于最高声部，这叫和弦的旋律位置。以根音为最高声部，叫根音旋律位置。以三度音为最高声部，叫三音旋律位置。以五度音为最高声部，叫做五音旋律位置。在七和弦中，还可以有七音旋律位置。

例5—21

1̇ 根音	3̇ 三度音	5 五度音	4 七度音
5	1̇	3	2
3	5	1	7̣
1	1	1	5̣
根音旋律位置	三音旋律位置	五音旋律位置	七音旋律位置

在四部和声中，重复根音的原位三和弦，同一旋律位置，各声部的排列可有两种。上面三个声部在一个八度之内的，叫密集排列法。上面三个声部超过八度的，叫开放排列法。如下例：

例5—22

① 开放排列法：

1	3	5	
3	5	1	等。
5	1	3	
1	1	1	

② 密集排列法：

1	3	5	
5	1	3	等。
3	5	1	
1	1	1	

在多声部音乐中，怎样去识别各种和弦、原位转位、旋律位置、排列法？现以《国际歌》最后一句为例，将个别和弦加以简单的分析说明。

例5—23

《国际歌》
欧仁·鲍狄埃词 比尔·狄盖特曲

女高	3.2	1 - 5. 3	6 - 4 0 2.1	7 - 6 5
女低	7.7	1 - 5. 3	4 - 4 0 6.6	5 - 4 4
	这是	最 后 的	斗 争，团结	起来，到 明
男高	5.4	3 - 3. 1	1 - 2 0 2.2	2 - 1 7
男低	5.5	1 - 1. 1	4 3 2 0 4.4	5 - 5 5
	①	②	③	

```
3 - - 3 | 5 - 4 3 | 2. 3 4 0 4 | 3. 3 2. 2 | 1 - - ‖
5 - - 5 | 6 - 6 6 | 6 - 6 0 2 | 1. 1 7. 7 | 5 - - ‖
天，  英   特  纳雄  耐   尔   就  一  定要  实  现。
3 - - 2 | #1 - 1 1 | 2. #1 2 0 6 | 5. 5 4. 4 | 3 - - ‖
1 - - b7 | 6 - 6 5 | 4 3 2 4 | 5. 5 5. 5 | 1 - - ‖
      ④          ⑤  ⑥ ⑦ ⑧      ⑨           ⑩
```

①由$\substack{4\\2\\7\\5}$四个音构成，以根音为低音，是原位大小七和弦。五度“2”音在最高声部，是五音旋律位置。上面三个声部在一个八度之内，是密集排列法。和弦中的音全部出现，是完全和弦。

②由$\substack{5\\3\\1}$三个音构成，以根音为低音，是大三和弦原位。省略五度音，重复根音，和弦中的音没有全部出现，是不完全和弦。

③由$\substack{1\\6\\4\\2}$四个音构成，以三度音为低音，是小七和弦的五六和弦。和弦的七度音在最高声部，是七音旋律位置。上面三个声部在一个八度之内，是密集排列法。完全和弦。

④由$\substack{2\\\flat 7\\5\\3}$四个音构成，$\substack{\flat 7\\5\\3}$为减三和弦，$\substack{2\\3}$为小七度，以和弦的五度音为低音，所以是减小七和弦的三四和弦。根音旋律位置，开放排列法，完全和弦。

⑤由$\substack{5\\3\\\sharp 1\\6}$四个音构成，$\substack{3\\\sharp 1\\6}$为大三和弦，$\substack{5\\6}$为小七度，以和弦的七度音为低音，所以是大小七和弦的二和弦。五音旋律位置，

开放排列法，完全和弦。

⑥由 $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ 三个音构成，以和弦的三度音为低音，重复根音，是小三和弦的六和弦。根音旋律位置。完全和弦。

⑦由 $\begin{smallmatrix}3\\ \sharp 1\\ \underset{\cdot}{6}\end{smallmatrix}$ 三个音构成，以和弦的五度音为低音，重复五度音，是大三和弦的四六和弦。五音旋律位置。完全和弦。

⑧由 $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ 三个音构成，以和弦的根音为低音，$\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ 为小三度，$\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ 为大三度，是原位小三和弦。三音旋律位置，开放排列法，完全和弦。

⑨由 $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ 三个音构成，以和弦的五度音为低音，是大三和弦的四六和弦，重复五度音，三音旋律位置，完全和弦。

⑩由 $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$ 三个音构成，以和弦的根音为低音，是原位大三和弦。重复根音，开放排列法，完全和弦。

在多声部音乐中，用得最多的是协和和弦，其次是不协和和弦。大三和弦具有色彩明亮的特点，这是由于根音上方大三度所造成的。和大三和弦相比，小三和弦色彩比较暗淡，这与根音上方小三度有关。

增三和弦具有向外扩张的特点，减三和弦则向内紧缩。一切不协和和弦都具有不同程度的紧张、不协调、不稳定的特点，与协和和弦形成鲜明对比。

练 习 五

1.以 5 为低音，写出各种三和弦和七和弦的原位和弦。

2.以 5 为低音，写出各种三和弦和七和弦的第一转位和弦。

3.以 **5** 为低音，写出各种三和弦和七和弦的第二转位和弦。

4.以 **5** 为低音，写出各种七和弦的第三转位。

5.以 **2** 为低音，写出各种三和弦和七和弦，并将这些和弦转位。

6.标出下列各和弦的名称。

				$\flat\dot{3}$	$\dot{3}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\flat 7$		$\dot{3}$	$\dot{3}$	
$\dot{1}$	$\flat\dot{3}$	$\sharp\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\sharp\dot{1}$	7	$\dot{2}$	5	$\flat\dot{2}$	$\sharp\dot{1}$	$\dot{1}$	$\flat\dot{2}$
$\flat 6$	7	6	$\flat 6$	6	6	$\flat 6$	7	3	$\flat 7$	$\flat 7$	6	$\flat 7$
4	5	3	4	4	5	4	$\sharp 5$	1	4	5	5	$\flat 4$

第六章　调　　式

第一节　调式与音阶

在音乐的进行中，通过听觉对乐曲进行仔细的分析研究，我们可以感到，在乐曲中所使用的音的数目、高低关系、稳定与不稳定，都有它一定的规律性。以藏族民歌«北京有个金太阳»为例（见例6—5)。它是由 **1 2 3 5 6** 五个音构成的，没有用 **4** 和 **7** 。五个音已经确定，其相互高低关系也必然固定。在整个歌曲中，五个音的作用也是大不相同的。**1、3、5** 三个音，在歌曲中起着支柱的作用，经常出现在歌曲的重要位置上，如每个乐句的开始或结尾。给人以相对稳定的感觉，这叫做稳定音。三个稳定音的稳定程度也是不同的，其中 **1** 比 **3**、**5** 具有更高的稳定性，是最稳定的音，这就是“主音”。**2** 和 **6** 是不稳定音，它们总是要求进行到稳定音。不稳定音根据其倾向进行到稳定音，叫做解决。假如乐曲停在不稳定音上，就使人感到不稳定，而要求乐曲继续进行，直到乐曲的最后，停在最稳定的主音上，才使人感到乐曲的完满结束。

根据以上所说可以得出结论，几个音按照它们彼此间的相互关系（高低关系、稳定与不稳定的关系等），联结成一个体系，并且以一个音为中心（主音），这个体系就叫做调式。

调式中音的数目，一般不超过七个，不少于三个，但也有多于七个的。

调式中的音，从主音到主音，按照音的高低次序排列起来，叫做音阶。音阶由低到高叫上行，由高到低叫下行。

调式是音乐中音高关系的组织基础，是音乐表现的重要手段之一。

调式的类别是多种多样的，不仅构成调式的音的数目有所不同，即便调式中的音完全相同，也可能属于完全不同的调式。因此在确定音乐作品的调式时，便不能只根据音阶。

调式也和其它事物一样，不是孤立、静止、一成不变的。随着时代的不同，音乐表现的需要，各种调式也在互相影响，不断发展，因此对各种调式的特点也不能机械的理解。

第二节　五声调式

五声调式是由五个音构成的一种调式，但并不是随意五个音构成的调式都是五声调式，五声调式是由按照纯五度排列起来的五个音所构成，这五个音依次定名为宫、徵、商、羽、角。

例6—1

$1 — 5 — \dot{2} — \dot{6} — \ddot{3}$

宫　徵　商　羽　角

将这五个音按高低次序移到一个八度之内，各音的名称便是：

例6—2

1 2 3 5 6
宫 商 角 徵 羽

宫商角徵羽这五个音和 1 2 3 5 6 五个音一样，其相互间的音程关系是固定不变的。如：

例6—3

1	2	3	5	6
宫	商	角	徵	羽

大二度 大二度 小三度 大二度

假如以 4 为宫的话，那么 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 便是商角徵羽。如：

例6—4

4	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$
宫	商	角	徵	羽

大二度 大二度 小三度 大二度

一、各种五声调式

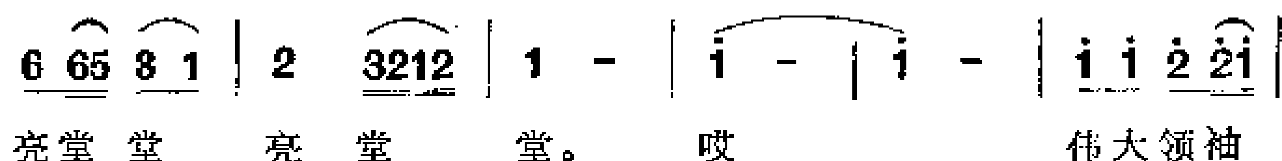
五声调式中的五个音，每个音都可以作为主音，因此五声调式共有五种：

以宫音为主音的叫做宫调式。如：

例6—5

《北京有个金太阳》
藏 族 民 歌

5 6$\dot{1}$ 6 65 | 6 65 3 | 6 6535 | ^{5}3 - | 5 6$\dot{1}$ 6 65 |
北京 有个 金太 阳 金 太 阳， 照得 大地

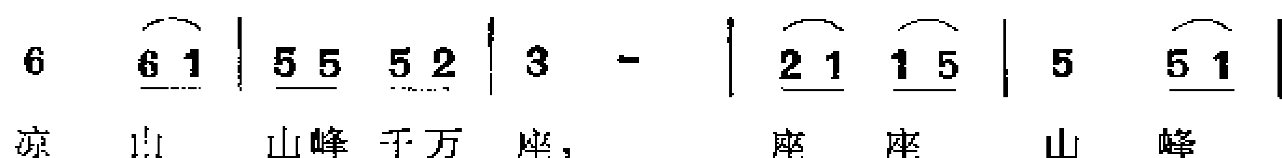


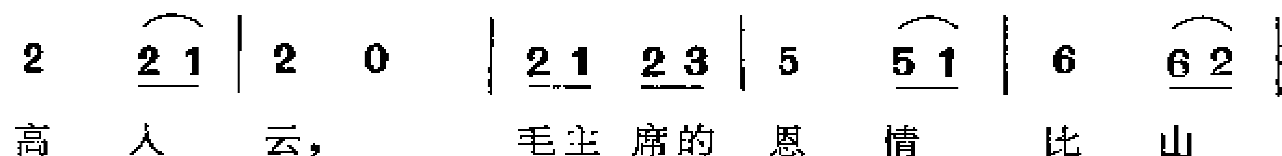
以徵音为主音的叫做徵调式。如湖南民歌《浏阳河》。

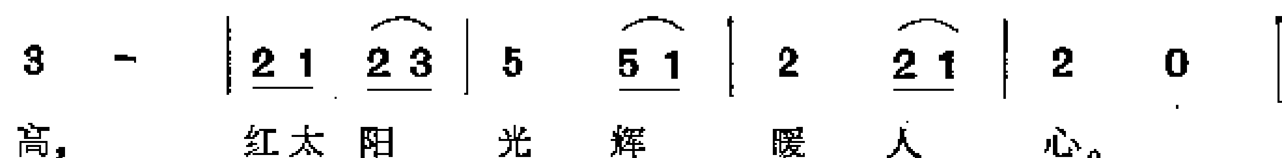
以商音为主音的叫做商调式。如下例：

例6—6

《最好最美的歌儿献给毛主席》
凉山文工团集体词曲







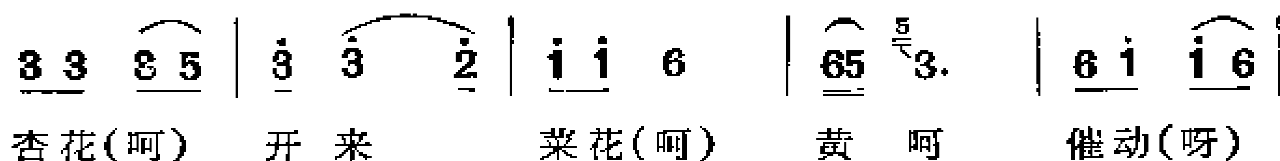
以羽音为主音的叫做羽调式。如藏族民歌《北京的金山上》

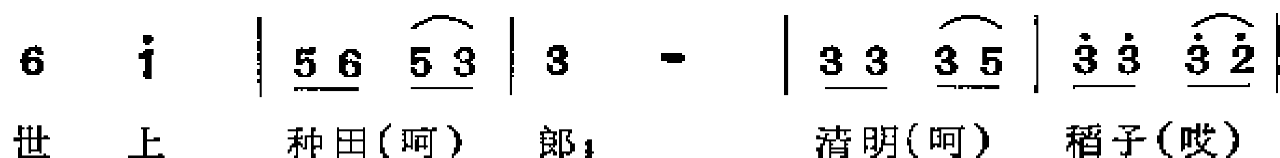
以角音为主音的叫做角调式。如下例：

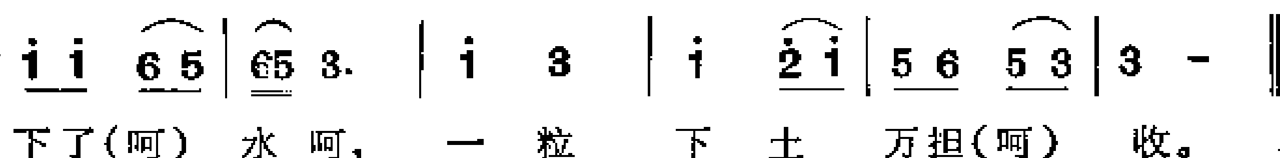
例6—7

1＝♭E $\frac{2}{4}$

《一粒下土万担收》
江苏民歌







现将五种五声调式的音阶列示如下：

例6—8

宫调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式
123561	235612	356123	561235	612356

二、六声调式与七声调式

在我国民族音乐中，除了五声调式之外，还有六声调式和七声调式。由于这些调式都是在五声调式的基础上加入不同的偏音（五声以外的音）发展而成，而且并不因为这些偏音的加入而改变五声调式的基本特征。因此，为了简单、明了、统一，六声调式和

七声调式就不另立名称，仍以五声调式的名称命名。只有必要时才加以说明。

构成六声调式和七声调式的偏音有：

变宫　即宫音下方小二度。例如 1 是宫，7 就是变宫。假如 4 是宫，3 就是变宫。

清角　即角音上方小二度。例如 3 是角，4 就是清角。6 是角，♭7 就是清角。

变徵　即徵音下方小二度。例如 5 是徵，♯4 就是变徵。

闰　即宫音下方大二度。例如 1 是宫，♭7 就是闰。

下面是一些加入不同偏音的六声调式和七声调式的曲例：

例6—9

《保卫黄河》
光未然词
冼星海曲

1＝C 2/4

明快有力

f

i i3 | 5 - | i i3 | 5 - | 33 5 | i i |

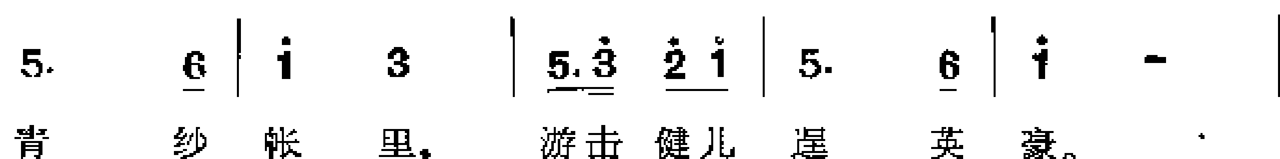
风 在 吼，马 在 叫，黄河在咆 哮，

6 6 4 | 2 2 | 5.6 54 | 32 30 | 5.6 54 |

黄 河 在 咆 哮，河西 山冈 万丈 高，河东 河北

3231 | 5. 6 | i 3 | 5.3 2i | 5. 6 | 3 - |

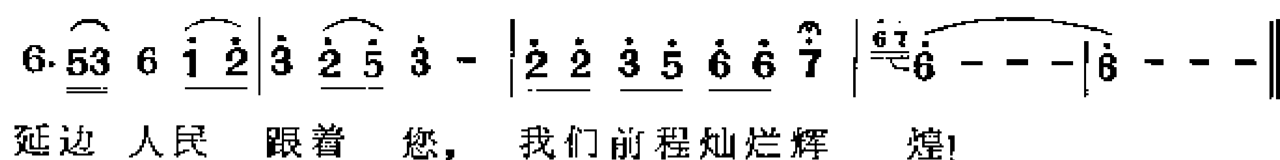
高粱熟了，万 山 丛 中，抗日英雄 真 不 少，



（加清角的宫调式）

例6—10

《延边人民热爱毛主席》
韩允沼词 金凤浩曲

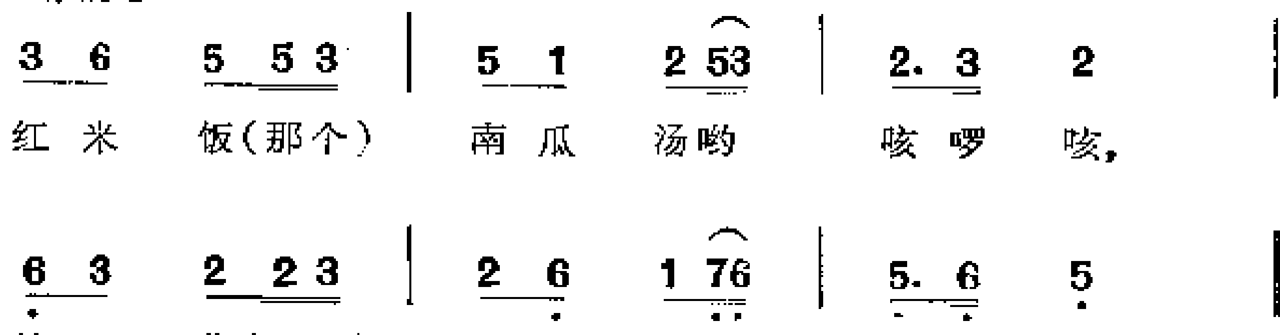


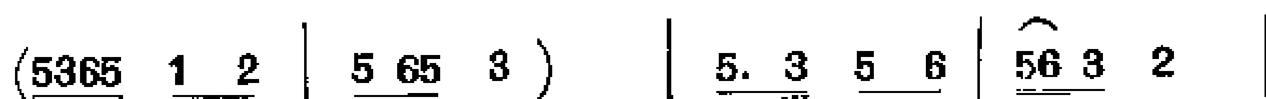
（加变宫的羽调式）

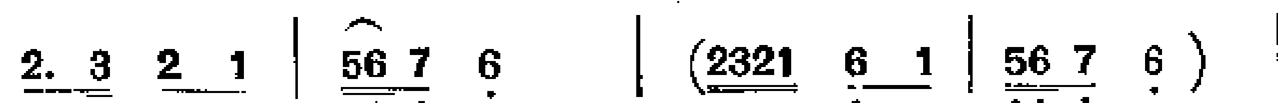
例6—11

$1=A\ \frac{2}{4}$

《毛委员和我们在一起》
江西民歌

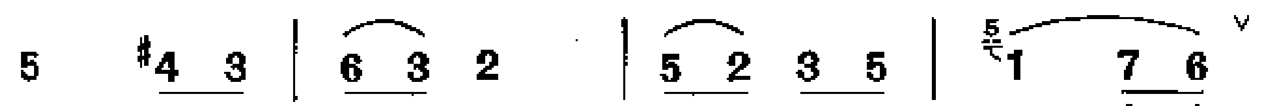


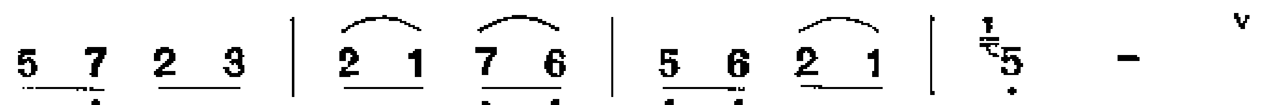




（加变宫的羽调式）

例6—13



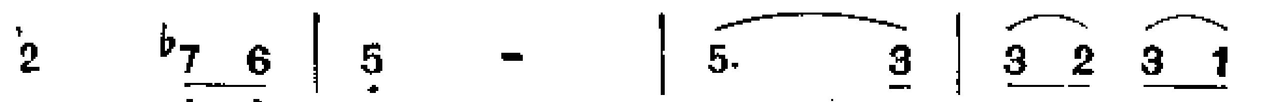


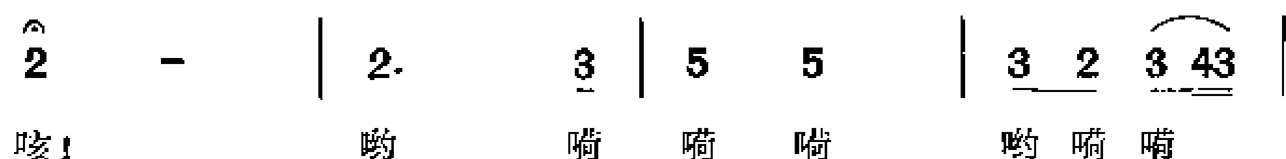
（加变宫和变徵的徵调式）

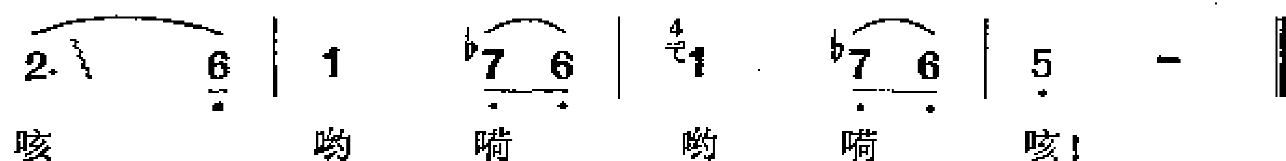
例6—14

2/4

《老母子》
陕北民歌







（加清角和闰的徵调式）

第三节 大调式和小调式

一、七声调式与大小调的区别

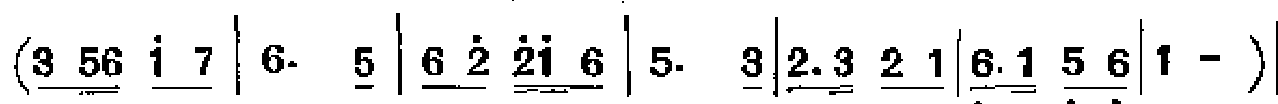
大调式简称大调，小调式简称小调。这两种调式和在五声调式中加入清角和变宫的七声调式，属于完全不同的调式体系。这种不同不是表现在调式音阶的结构上，而是表现在旋律进行的基本特点上，和调式中各音的相互关系中。试以《红星照我去战斗》和《万岁！毛主席》这两首歌加以分析比较，就会清楚地看出两种调式体系的不同。

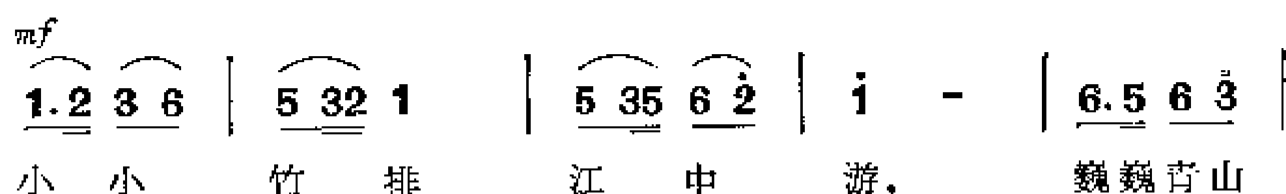
例6—15

1＝F $\frac{2}{4}$

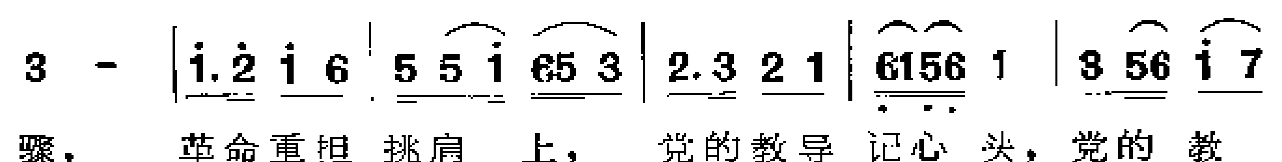
《红星照我去战斗》
集体词 傅庚辰曲

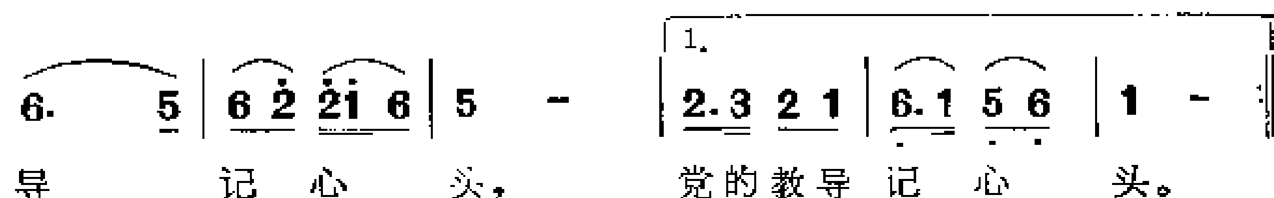
mf 中速

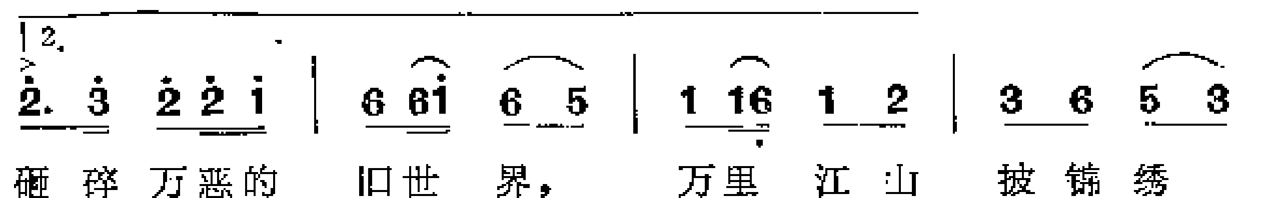


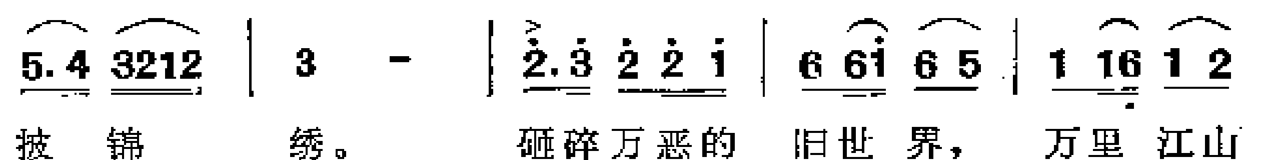

mf
小小竹排江中游，巍巍青山

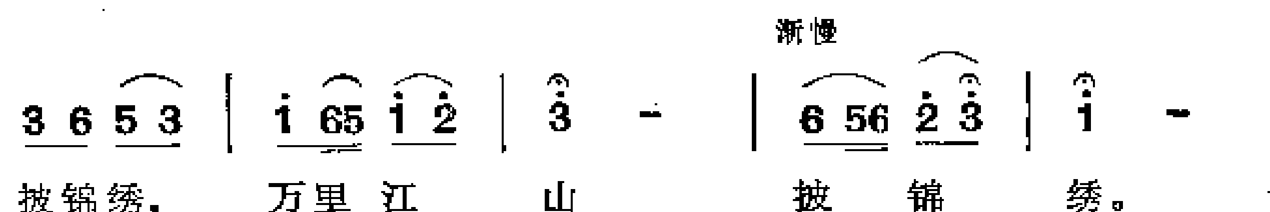
两岸走，雄鹰展翅飞，哪怕风雨


骤，革命重担挑肩上，党的教导记心头，党的教


1.
导记心头，党的教导记心头。


2.
砸碎万恶的旧世界，万里江山披锦绣


披锦绣。砸碎万恶的旧世界，万里江山

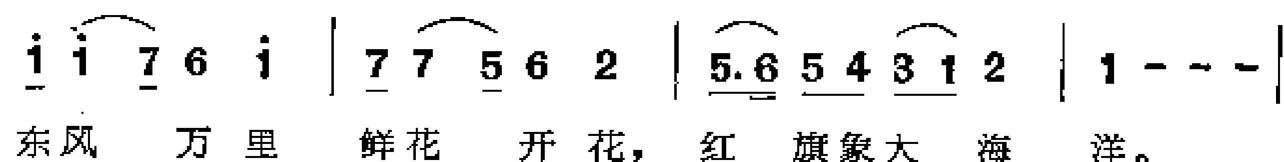

渐慢
披锦绣，万里江山披锦绣。

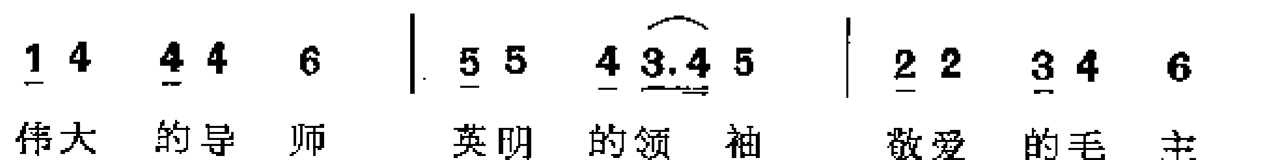
例6—16

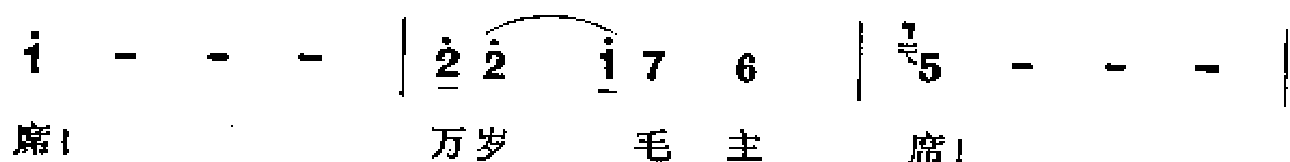
1＝♭E 4/4

《万岁！毛主席》
勤　耕　词曲

热情、欢快







1. 7 2.1 7 6 | 5.6 5 4 3 0 | [1.] 5.6 5 4 3 1 2 |

万 岁万岁万岁 万岁万万岁！ 万岁万岁毛 主

1 - - - :‖ [2.] 5.6 7 1 3 1 2 | 1 - - - ‖

席！ 万岁万岁毛 主 席！

以上两例都是由 **1 2 3 4 5 6 7** 七个音构成的。都以 **1** 为主音。音阶完全一样。但例 6—15，很明显是在五声调式的基础上加入清角和变宫发展而成。**4** 和 **7** 只出现了一次，而且都以经过音的形式出现在拍子的弱部分，旋律进行中，以五声调式特有的音调，大二度和小三度的不同形式的结合为主。小二度的音程关系只出现了两次，而且也不突出。由此可以得出结论，例 6—15 是加入清角和变宫的宫调式。

例 6—16 则完全不同，在这首歌中，看不出五声调式基础，**4** 和 **7** 和其它各音一样起着重要的作用，**2 4 6 7** 四个不稳定音以大二度或小二度的音程关系倾向于稳定音 **1 3 5** ，构成旋律进行的基本音调。在跳进的音程中，则明显地表现出某一和弦的特征。这样的旋律应属于大小调体系。

二、大 调 式

什么是大调式？

大调式或大调，是一种由七个音构成的调式。其稳定音合起

来成为一个大三和弦。如例6—16中的 1 3 5 。大调式的特征表现在主音上方的大三度。因为这一音程最能说明大调的色彩。不稳定音以二度关系倾向于稳定音，构成旋律进行的基本音调（见例6—16）。

大调的音阶结构由两个相同的四声音阶（其音程结构为大二度、大二度、小二度）构成。中间用大二度分开。

例6—17

三、小　调　式

什么是小调式?

小调式或小调，也是一种由七个音构成的调式，但其稳定音合起来成为一个小三和弦。如例6—19中的 6 1 3 。小调的特征表现在主音上方的小三度，因为这一音程最能说明小调的色彩。不稳定音到稳定音的倾向，旋律进行的基本音调，与大调基本一样，只是倾向的尖锐程度有所不同而已。

小调有三种形式：

自然小调是小调的基本形式，由两个不同的四声音阶构成。其音阶结构如下：

例6—18

自然小调音阶

┌四声音阶┐ ┌四声音阶┐
6 7 1 2 ⋮ 3 4 5 6

大二度 小二度 大二度 大二度 小二度 大二度 大二度

例6—19

1＝G $\frac{2}{4}$

《在太行山上》
杜涛声词 冼星海曲

3 | 6· 7 | 1 6 3 | 3 - | 3 3 | 2· 1 |
红 日 照 遍了东 方， 自 由 之

7 6 | 3.2 1 7 | 6 - | 6 1 | 6 0 |
神 在 纵情歌 唱。 看 吧！

1 1 7 | 6 6 0 | 5 5 4 | 3 3 0 | 2 2 2 |
千 山 万 壑， 铜 壁 铁 墙， 抗 日 的

3 3 | 1 3 1 | 2 1 7 | 6 - | 6 - |
烽 火， 燃 烧 在 太 行山 上，

和声小调是将自然小调第Ⅶ级（如例6—18的 5 ）升高半

音而成。和声小调的显著特点是第Ⅵ级（例6—18的4）与第Ⅶ级间的增二度。其音阶结构如下：

例6—20

和声小调音阶

6 7 1 2 3 4 #5 6

大二度 小二度 大二度 大二度 小二度 增二度 小二度

例6—21

《帕米尔升起红太阳》
李光太词　俞礼纯曲

3 - | #5 6 7 7 | 2 1 76 6 | 3 - | 3 - | 6 7 1 3 |

哎！　帕米尔升起红太阳，哎！　冰雪融化

2 1 762176 | 7 - | 7 - | 3 6 #5 6 | 7 2 176 | 7/8 6. 6 - | 6. 6 - ‖

渠成行，　冰雪融化渠成行。

旋律小调是上行时将自然小调的第Ⅵ级和第Ⅶ级升高半音而成，下行时多半用自然小调形式，但有时也升高。其音阶结构如下：

例6—22

旋律小调音阶

上行

6 7 1 2 3 #4 #5 6

大二度 小二度 大二度 大二度 大二度 大二度 小二度

下行

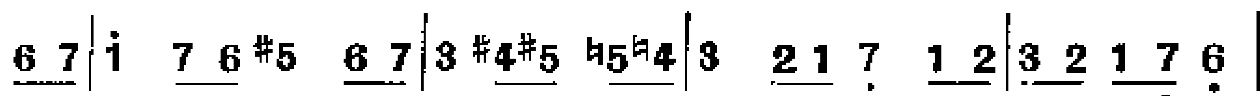
6 ♮5 ♮4 3 2 1 7 6

大二度 大二度 小二度 大二度 大二度 小二度 大二度

例6—23

小行板

《大键琴组曲》
巴　赫曲



第四节　调式中各音的标记及其特性

调式中的音和非调式中的音，两者是有着很大的区别的。前面已经讲过，调式中的音是按照一定的关系结合在一起的，如稳定音与不稳定音的关系等。由于调式中各音在调式中所处的地位的不同，其稳定与不稳定的程度也是有差别的。而非调式中的音却完全不具有这些特征。

一、调式中各音的标记

调式中各音的标记有级数和名称两种：

调式中各音的级数用罗马数字标记。由主音开始按上行七声调式音阶依次定为Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ级，第八个音仍为第Ⅰ级。

五声调式和六声调式中各音的级数标记按七声调式音阶计算。如：

例6—24

大调

1	2	3	4	5	6	7	i
Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ

小调

6̣	7̣	1	2	3	4	5	6
Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ

徵调(七声)

$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 2 3 4 5

Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ

(六声)

$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 2 3 5

Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅰ

$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 2 3 4 5

Ⅰ Ⅱ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅰ

(五声)

$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 2 3 5

Ⅰ Ⅱ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅰ

调式中各音的名称，在不同的调式体系中，是不完全一致的。前面所讲的宫、商、角、徵、羽、清角、变宫、变徵、闰等名称一般不用于大小调体系。

在大小调体系中，调式中各音的名称如下：

例6—25

大调：	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
小调：	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6
	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ
	主音	上主音	中音	下属音	属音	下中音	导音	主音

从上例可以看出上主音在主音上方二度。中音在主音与属音之间，相距主音与属音为三度。下属音在主音下方纯五度（上方纯四度）。属音在主音上方纯五度（下方纯四度）。下中音在主音与下属音之间，距主音与下属音为三度。导音在主音下方二度，向上倾向于主音。

这些调式各音的名称，也可以应用于五声调式体系中。

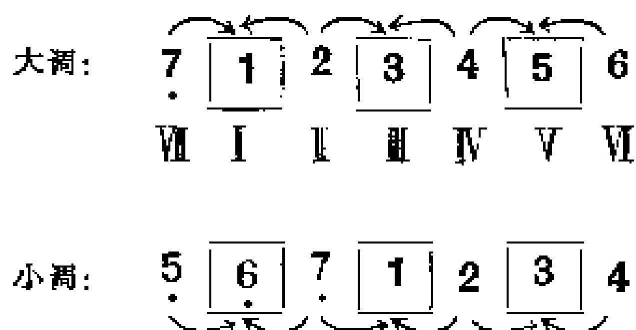
调式中的第Ⅰ级（主音）及其上方纯五度第Ⅴ级（属音）和下方纯五度第Ⅳ级(下属音)，在音乐表现中具有重要意义，因而

叫做正音级。其它各音级叫做副音级。

二、调式中各音的特性

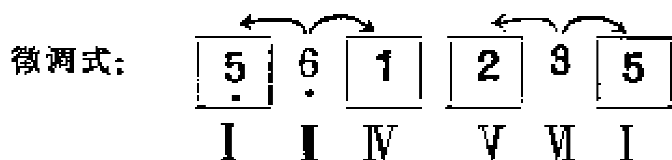
调式中各音的特性，在不同的调式体系中，其作用也不尽相同。如在大小调体系中，在一定的条件下，Ⅰ Ⅲ Ⅴ级是稳定的，Ⅱ Ⅳ Ⅵ Ⅶ级是不稳定的。并以二度关系倾向于稳定音。

例6—26



而在五声调式体系中，情况就不完全是这样。由于有的调式本来就没有Ⅲ级音，再加上和声配置的不同，其稳定音也可能是Ⅰ Ⅳ Ⅴ级。不稳定音到稳定音的倾向，除了二度关系外，还有三度音程关系。

例6—27



在大小调体系中，不稳定音到稳定音的倾向基本上是一致的。只是倾向的尖锐的程度有所不同而已。

造成这种倾向的差别主要有两种原因：

1.由于稳定音的稳定程度不同。如在大调中，Ⅱ—Ⅰ比Ⅱ—Ⅲ的倾向尖锐，就是因为第Ⅰ级比第Ⅲ级更稳定。

2.由于不稳定音到稳定音的距离不同。即半音倾向比全音倾向尖锐。如大调中Ⅶ—Ⅰ比Ⅱ—Ⅰ尖锐就是这个原因。

由于以上两种原因，在自然调式中小调的Ⅵ—Ⅴ比大调尖锐。大调的Ⅳ—Ⅲ比小调的Ⅳ—Ⅲ尖锐。小调的Ⅱ—Ⅲ比大调尖锐。大调的Ⅶ—Ⅰ比小调尖锐。

在和声小调和旋律小调中，由于半音的变化，不稳定音到稳定音的倾向，其尖锐程度也相应改变。如和声小调的Ⅶ—Ⅰ比自然小调尖锐等便是。

第五节　调式中的音程及和弦

同一音程或和弦，当其与调式相结合时，由于调式体系或调式音的不同，其音乐表现也是不同的。因此，熟知各种调式体系由各种调式的每一音上所产生的音程及和弦是非常必要的。

稳定音程：$\begin{smallmatrix}3\\1\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{1}\\5\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{1}\\3\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{3}\\5\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$。

不稳定音程：$\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{1}\\6\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{2}\\7\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}4\\1\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}7\\6\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}4\\5\end{smallmatrix}$等等。

和弦也一样，以大调三个正音级上的三和弦为例，它们都是大三和弦，但第Ⅰ级上的三和弦是稳定的，第Ⅳ级和第Ⅴ级上的和弦是不稳定的。

和弦的名称，除了前面讲的，结合调式还有另外一些名称。这些名称充分说明这些和弦的调式意义。如主音上构成的三和弦叫主三和弦。属音上构成的三和弦，叫属三和弦。下属音上构成的三和弦，叫下属三和弦。属音上构成的七和弦，叫属七和弦。导音上构成的七和弦，叫导七和弦等等。

调式各音上所构成的和弦，以调式的不同而有所不同。如大调的属七是大小七和弦。自然小调的属七则是小七和弦。从这里可以看出属七、导七，主和弦、属和弦和大三和弦、小三和弦、大小七和弦、小七和弦是两种完全不同的概念。属七是专指调式属音上的七和弦，它可能是大小七和弦，也可能是小七和弦，甚至还可能是其它别的七和弦。因此笼统说属七是$\begin{smallmatrix}4\\2\\7\\5\end{smallmatrix}$，或$\begin{smallmatrix}4\\2\\7\\5\end{smallmatrix}$是属七都是不够准确的。

大三和弦、小三和弦、大小七和弦、小七和弦等名称，只说明各种和弦的结构特点，并不具有调式意义。而主三和弦，属三和弦，属七和弦等，却具有鲜明的调式意义。

调式中各音的级数标记，同时也是该音上所构成的和弦标记，大三和弦用大写字母，小三和弦用小写字母，七和弦则在罗

马数字的右下方加一阿拉伯数字 7 表示之。

三个正音级上构成的三和弦，叫正三和弦。其它各音级上构成的三和弦，叫副三和弦。

在调式中不协和音程及不协和和弦，照例需要进行解决。不协和音程及不协和和弦的解决，其可能性是多种多样的。但最简单、最基本的解决方式仍以不稳定音到稳定音的倾向为根据。现以C大调为例，将部分不协和音程及属七和弦的解决列示如下：

例6—29

$$1=C\quad \begin{matrix}5\\4\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}5\\3\end{matrix}，\begin{matrix}\dot{4}\\5\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}\dot{3}\\5\end{matrix}，\begin{matrix}7\\4\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}\dot{1}\\3\end{matrix}，\begin{matrix}\dot{4}\\7\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}\dot{3}\\\dot{1}\end{matrix}\text{等。}$$

$$\begin{matrix}\dot{4}\\\dot{2}\\7\\5\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}\dot{3}\\\dot{1}\\\dot{1}\\1\end{matrix}，\begin{matrix}5\\4\\2\\\underset{\cdot}{7}\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}5\\3\\1\\1\end{matrix}，\begin{matrix}7\\5\\4\\2\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}\dot{1}\\5\\3\\1\end{matrix}，\begin{matrix}\dot{2}\\7\\5\\4\end{matrix}\text{解决到}\begin{matrix}\dot{1}\\\dot{1}\\5\\3\end{matrix}\text{等。}$$

第六节　怎样确定调式

确定音乐作品的调式，不应只限于理论上的分析，更重要的还是从听觉上去掌握，这一点是十分重要的。

确定调式首先要确定主音。前面讲过主音就是最稳定的音。一般讲作品最后一个音，往往是主音。假如最后一个音给人的感觉不是十分完满，也可能是调式的Ⅲ级音或Ⅴ级音。

在多声部音乐中，最后一个和弦，差不多总是主和弦，极少例外。而主和弦的根音，就是主音。

主音确定之后，再将调式中的音按高低次序由主音到主音排列起来，在很多情况下，就可以根据音阶的结构特点，确定调式的类别。

假如调式由六个音或七个音组成，那么就要尽力找出五声调式基础，再根据五声调式基础确定调式。如不存在五声调式基础，便可能是大小调体系。区别大调或小调主要根据主音上的三度，从主音到三度音是大三度，即大调。是小三度即小调。另外还可以根据各种调式的一些特有音程来确定调式。如增二度和减七度，增五度和减四度，是和声调式的特有音程，如在旋律进行中发现这些音程，就很可能是和声调式。如缺少增四度和减五度、小二度和大七度，便可能是五声调式等。

第七节 各种调式的应用

五声调式，在我国很早便有了记载，并在民间广泛流传，已成为我国民族音乐中主要调式之一。五声调式由于缺少半音和三整音（增四度和减五度）的音程关系，因此格调比较平和，音的倾向性也不是那么尖锐，在民歌中较为多见。一般说来，宫调式和徵调式色彩比较明亮，羽调式和角调式色彩比较暗淡，商调式介乎两者之间。

五声调式体系中的六声调式和七声调式，由于是在五声调式的基础上产生的，因此在总的格调上和五声调式相近似，但由于偏音的加入，这些调式也增加了许多新的表现因素。六声调式和

七声调式多用在戏曲音乐中。

在大小调体系中，大调色彩明朗，小调色彩则比较暗淡。大调式和三种小调的应用都比较普遍。

练　习　六

1. 写出以 1 为宫的五种五声调式。
2. 写出以 1 为宫的四个偏音。
3. 写出例 6—9 至例 6—14 各 例 的调式音阶。
4. 写出以 1 为主音的大调音阶。
5. 写出以 6 为主音的三种小调音阶。
6. 写出下列各调式音的级数。

   以 1 为主音的大调式：1 5 3 2 6 4 7 $\dot{1}$

   以 6 为主音的小调式：2 6 1 3 5 7 4

   以 1 为宫的宫调式：2 6 5 1 3

   以 1 为宫的商调式：1 2 3 5 6 4

   以 1 为宫的徵调式：6 7 2 1 3 5 4
7. 写出以 1 为主音的大调的属音、下属音、导音、中音。
8. 写出以 6 为主音的和声小调的不稳定音。
9. 写出以 1 为主音的大调的正三和弦及属七和弦。
10. 分析下列旋律，是什么调式？并写出其调式音阶。

①　6712345 | 6　5　5　3 - | 3　2　2　1 2 |

1 - - - | 2　3　2 3 2 - | 1 6 2　1 6 5 | 5 - - |

② 5 55 536 | 5 - | i ii i62 | i. 56 |

2. 2 i 6 | 5 6 5 3 | 2. 2 3 5 | 1 - |

③ 535 | i - | i i5i | 3 - |

3 32 i | 7 6 565 432 | 1 1 1 | 1 - |

④ 56 | i 6 656 3 23 | 53 321 2 12 |

3 5 6. 1 2 1 | 666 6 6 6. |

第七章　调及调的五度循环

第一节　调 与 调 号

什么是调？简单讲，调即调式音阶的音高位置。

调的名称由两部分组成，即主音的高度和调式的类别。例如将 1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 这个大调音阶的 1 唱成C那样高，它就叫C大调。由于它的 1 相当于C的高度，所以它的调号标记就记成 1＝C。又如将 $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 2 3 5 这个五声徵调式音阶的 $\underset{\cdot}{5}$ 唱成G那样高，它就叫G徵调。在G徵调中，1 的高度也相当于C，所以它的调号和C大调一样，也是 1＝C。

根据上面所讲的可以得知，1＝C并不意味着 1 或C是主音。什么音是主音？要根据调式。C大调以C为主音，G徵调以G为主音，以此类推。

关于主音的标记用字母C D E F G A B，而不用 1 2 3 4 5 6 7，因为后者的音高是不固定的。

在 1＝C这一调号标记中，唱名与字母的相互关系如下：

例7—1

1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
C	D	E	F	G	A	B	C

（C–D 全音，D–E 全音，E–F 半音，F–G 全音，G–A 全音，A–B 全音，B–C 半音）

└─┘代表全音

∨代表半音

从上例可以看出，在 1＝C的情况下，根据相邻两音间的全音、半音关系，2＝D、3＝E、4＝F、5＝G、6＝A、7＝B，因此，C大调，A小调，包括它们的和声调式和旋律调式，及C宫调，D商调，E角调，G徵调，A羽调，以及它们的六声调式、七声调式，其调号标记都是 1＝C。现将 1＝C这一调号标记所包括的各调列示如下：

例7－2

C大调：

1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
C	D	E	F	G	A	B	C

a自然小调：

$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6
A	B	C	D	E	F	G	A

及其和声调式与旋律调式。

C五声宫调：

1	2	3	5	6	$\dot{1}$
C	D	E	G	A	C
宫	商	角	徵	羽	宫

D五声商调：

2	3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$
D	E	G	A	C	D
商	角	徵	羽	宫	商

E五声角调：

3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$
E	G	A	C	D	E
角	徵	羽	宫	商	角

G五声徵调：

5̣	6̣	1	2	3	5
G	A	C	D	E	G
徵	羽	宫	商	角	徵

A五声羽调：

6̣	1	2	3	5	6
A	C	D	E	G	A
羽	宫	商	角	徵	羽

及其六声调式与七声调式。

前面讲了调与调号。什么是调性？简单讲调性即调所具有的特性。因此大调具有大调性，小调具有小调性，徵调具有徵调性等等。而C大调和D大调，虽然都是大调，但由于主音的高度不同，因此，其调性严格说来也应有所不同。

第二节　同宫系统各调及关系大小调

宫音相同的各调，叫做同宫系统各调。同宫系统各调，由于音组织是相同的，所以其调号也必然相同。例7—2中所列举的C宫调，D商调，E角调，G徵调，A羽调，都以C为宫，调号标记都是 1＝C，所以这五种调式，就叫做以C为宫的同宫系统各调。

由于五声调式的调名，是根据宫商角徵羽五个音名而来的，所以同宫系统各调的相互关系，与宫商角徵羽五个音的关系完全一致。因此，假如以F为宫的话，其同宫系统各调，便应是：F

宫调，G商调（宫音上方大二度），A角调（宫音上方大三度），C徵调（宫音下方纯四度），D羽调（宫音下方小三度）。余类推。

调号相同的大小调，叫做关系大小调。例如C大调和a小调，其调号标记都是 1＝C，所以C大调是a小调的关系大调，a小调是C大调的关系小调。C大调与a小调就叫做关系大小调。关系大小调，其主音间的关系为小三度，大调在上，小调在下，例如F大调的关系小调便是d小调，d小调的关系大调是F大调。余类推。

同宫系统各调及关系大小调，由于构成调式的音完全相同，所不同的只是调式的主音，所以其关系是异常密切的。因此，在音乐创作和表演中，有着特殊的意义。

第三节　调的五度循环

前面已经讲过，各种调式音阶可以在任何一音上构成。假如以 1＝C为基准，按照纯五度向上和向下连续扩展开去，便构成了调的五度循环。例如从 1＝C开始，向上纯五度，以G为1，便产生一新调 1＝G，其唱名与字母的相互关系如下：

例7—3

1＝G	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
	G	A	B	C	D	E	#F	G

从上例可以看出，在 1＝G的情况下，根据相邻两音间的全

音半音关系，2＝A，3＝B，4＝C，5＝D，6＝E，7＝♯F。

为什么 7＝♯F？我们知道6—7应是全音，而E—F却是半音，因此，必须将F升高半音，所以就变成了♯F，这样一来♯F—G便成了半音，和7—$\dot{1}$这个半音正好相符合。所以在1＝G这一调中，7＝♯F。因此，在演唱演奏 1＝G的乐曲时，7 必须唱奏得和♯F一样高。

根据本章第一节所讲的道理，在 1＝G这一调号标记中，应包括下列各调：

例7—4

G大调：	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
	G	A	B	C	D	E	♯F	G

e自然小调：	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6
	E	♯F	G	A	B	C	D	E

及其和声调式与旋律调式。

G五声宫调：	1	2	3	5	6	$\dot{1}$
	G	A	B	D	E	G
	宫	商	角	徵	羽	宫

A五声商调：	2	3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$
	A	B	D	E	G	A
	商	角	徵	羽	宫	商

B五声角调：	3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$
	B	D	E	G	A	B
	角	徵	羽	宫	商	角

D五声徵调：

5̣	6̣	1	2	3	5
D	E	G	A	B	D
徵	羽	宫	商	角	徵

E五声羽调：

6̣	1	2	3	5	6
E	G	A	B	D	E
羽	宫	商	角	徵	羽

及其六声调式与七声调式。

按照纯五度继续这样做下去，便可产生 1＝D，1＝A，1＝E，1＝B，1＝#F（B－F为减五度，所以B的上方纯五度应是#F）；1＝#C等。而每产生一新调，和新调7相应的字母便需升高半音。这些包含升音的调就叫做升号调。现将升号调各调的唱名和字母的相互关系列示如下：

例7－5

1＝D

1	2	3	4	5	6	7	i̇
D	E	#F	G	A	B	#C	D

1＝A

1	2	3	4	5	6	7	i̇
A	B	#C	D	E	#F	#G	A

1＝E

1	2	3	4	5	6	7	i̇
E	#F	#G	A	B	#C	#D	E

1＝B

1	2	3	4	5	6	7	i̇
B	#C	#D	E	#F	#G	#A	B

1=♯F	1	2	3	4	5	6	7	i
	♯F	♯G	♯A	B	♯C	♯D	♯E	♯F

1=♯C	1	2	3	4	5	6	7	i
	♯C	♯D	♯E	♯F	♯G	♯A	♯B	♯C 等。

从上例可以看出，每个新调的 1 2 3 4 和原调的 5 6 7 i，其字母标记是完全相同的。也就是说它们的高度是相等的。熟记每个调的唱名的实际音高，这对了解调与调之间的关系，掌握转调是非常必要的。

以 1＝C为基准，按照相反的方向，向下纯五度，便可依次得到 1＝F，1＝♭B；1＝♭E，1＝♭A，1＝♭D，1＝♭G，1＝♭C等。如：

例7—6

1=F	1	2	3	4	5	6	7	i
	F	G	A	♭B	C	D	E	F

1=♭B	1	2	3	4	5	6	7	i
	♭B	C	D	♭E	F	G	A	♭B

1=♭E	1	2	3	4	5	6	7	i
	♭E	F	G	♭A	♭B	C	D	♭E

1=♭A	1	2	3	4	5	6	7	i
	♭A	♭B	C	♭D	♭E	F	G	♭A

1=♭D	1	2	3	4	5	6	7	i
	♭D	♭E	F	♭G	♭A	♭B	C	♭D

1=♭G	1	2	3	4	5	6	7	1̇
	♭G	♭A	♭B	♭C	♭D	♭E	F	♭G

1=♭C	1	2	3	4	5	6	7	1̇
	♭C	♭D	♭E	♭F	♭G	♭A	♭B	♭C

从上例可以看出，在 1=F 的情况下，按照相邻两音的全音半音关系，2=G，3=A，4=♭B，5=C，6=D，7=E。

为什么4=♭B？和前面讲的道理一样，因为3—4是半音，而A—B则是全音，所以必须将B降低半音。这样 ♭B—C变成了全音，正好与4—5全音相符合。

从上例还可以发现一个规律，即每产生一新调，和新调的 4 相应的字母必须降低半音。新调的 5 6 7 1̇ 和原调的 1 2 3 4 字母标记完全相同。也就是说它们的高度相等。

在 1=F 这一调号标记下，可以包括下列各调：

例7—7

F 大 调：	1	2	3	4	5	6	7	1̇
	F	G	A	♭B	C	D	E	F

d 自然小调：	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6
	D	E	F	G	A	♭B	C	D

及其和声调式与旋律调式。

F 五声宫调：	1	2	3	5	6	1̇
	F	G	A	C	D	F
	宫	商	角	徵	羽	宫

G五声商调：

2	3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$
G	A	C	D	F	G
商	角	徵	羽	宫	商

A五声角调：

3	5	6	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$
A	C	D	F	G	A
角	徵	羽	宫	商	角

C五声徵调：

$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	1	2	3	5
C	D	F	G	A	C
徵	羽	宫	商	角	徵

D五声羽调：

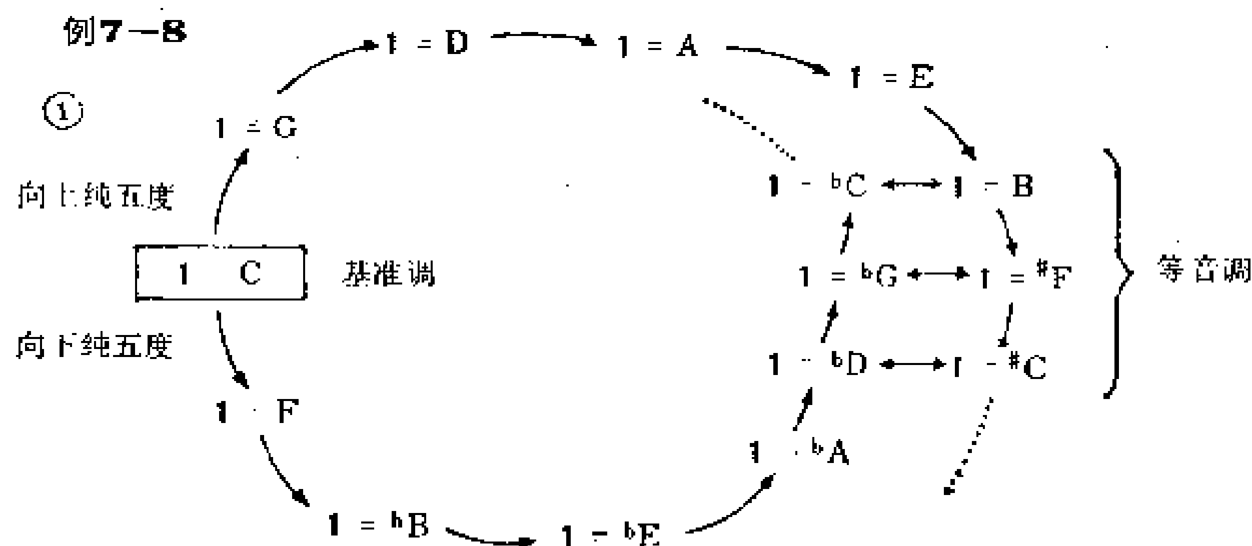
$\underset{\cdot}{6}$	1	2	3	5	6
D	F	G	A	C	D
羽	宫	商	角	徵	羽

及其六声调式与七声调式。

其余各调号所包括的调类推。

例 7—6 所列举的调，各调都包含着降音，所以这些调也叫做降号调。现将升号调，降号调，和不升不降的基准调 **1＝C**，按照纯五度排列起来，图示如下：

例7—8



②

向上纯五度→　　　　　　　　　　　　←向下纯五度

调式 \ 主音 \ 调号		1=♭C	1=♭G	1=♭D	1=♭A	1=♭E	1=♭B	1=F	1=C	1=G	1=D	1=A	1=E	1=B	1=#F	1=#C
同宫系统各调	宫调式	♭C	♭G	♭D	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C
	商调式	♭D	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C	#G	#D
	角调式	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C	#G	#D	#A	#E
	徵调式	♭G	♭D	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C	#G
	羽调式	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C	#G	#D	#A
关系大小调	大调式	♭C	♭G	♭D	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C
	小调式	♭A	♭E	♭B	F	C	G	D	A	E	B	#F	#C	#G	#D	#A

等音调

第四节　等音调与同主音调

一个八度之内共包括十二个高低不同的音，每个音上构成一个调，也只有十二个调，可是在前一节中讲了七个升号调，七个降号调，还有一个基准调，加在一起共有十五个调，这是怎么回事呢？

从例 7—8 可以看出，1＝♭C和 1＝B；1＝♭G和 1＝♯F；1＝♭D和 1＝♯C，它们的音高实际上是相同的。十五个调，减去三个相同的，于是便成了十二个调。

两个调中的所有音都是等音关系，而且具有同样的调式意义和级数，这样的调就叫等音调。如B大调和 ♭C 大调，♯C 大调和 ♭D大调，♯F 大调和 ♭G大调，互为等音调。♯C徵调和 ♭D徵调，♯C商调和 ♭D商调等也互为等音调。如：

例7—9

♯C大调：	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
	♯C	♯D	♯E	♯F	♯G	♯A	♯B	♯C

♭D大调：	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
	♭D	♭E	F	♭G	♭A	♭B	C	♭D

♯C五声徵调：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	1	2	3	5
	♯C	♯D	♯F	♯G	♯A	♯C
	徵	羽	宫	商	角	徵

♭D五声徵调：	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	1	2	3	5	等。
	♭D	♭E	♭G	♭A	♭B	♭D	
	徵	羽	宫	商	角	徵	

虽然两个调中的音都是等音，但 ♯C大调和 ♭b 自然小调不能成为等音调，因为它们的调式意义和级数不同。

例7—10

			Ⅰ级	Ⅱ级	Ⅲ级……					
♯C 大 调：			1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
			♯C	♯D	♯E	♯F	♯G	♯A	♯B	♯C
			↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕	↕
♭b 自然小调：	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6	(7	$\dot{1}$)
	♭B	C	♭D	♭E	F	♭G	♭A	♭B	(C	♭D)
	Ⅰ级	Ⅱ级	Ⅲ级……							

主音相同的各调，叫同主音调。如C宫调，C商调，C角调，C大调，c小调等。C大调和c小调也叫同主音大小调。

同主音调不应与等音调相混。如 ♯C大调和 ♭D大调，虽然 ♯C和 ♭D相等，但 ♯C大调以 ♯C为主音，♭D大调以 ♭D为主音，所以 ♯C大调和 ♭D大调不是同主音调。

利用同主音调，最能看出各种调式的异同，以C大调和c自然小调为例，图示如下：

例7—11

C 大 调：	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$
	C	D	E	F	G	A	B	C
c自然小调：	$\underset{\cdot}{6}$	$\underset{\cdot}{7}$	1	2	3	4	5	6
	C	D	♭E	F	G	♭A	♭B	C

从上例可以看出：C自然小调的Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级，比C大调低半音，其余各级音都相同。

利用同主音调，将各种调式进行比较，找出各种调式的异同，对掌握各种调式的特点、相互关系，是大有好处的。

第五节 调的关系

在音乐中，调与调之间都有着一定的关系。正象调式中各音之间、各和弦之间有着一定的关系一样。调的关系有远有近，调的关系的远近，视其共同音的多少而定，共同音越多，调的关系越近，共同音越少，调的关系越远。

关系大小调，同宫系统各调，音都是共同的，所以关系最近。

各调的调号为纯五度关系，是近关系调。其中包括关系大小调和同宫系统各调。以C大调为例，它的调号是1＝C，与1＝C为纯五度关系的有1＝G和1＝F，所以C大调的近关系调是：关系小调a小调，C宫系统各调（C宫调，D商调，E角调，G徵调，A羽调），1＝G所包括的各调，G大调，e小调，G宫调，A商调，B角调，D徵调，E羽调。1＝F所包括的各调：F大调，d小调，F宫调，G商调，A角调，C徵调，D羽调。共二十个调。

要找出某一调的近关系调，首先找出该调的调号，再根据该调调号找出上方纯五度和下方纯五度的调号，然后写出各调号所

包括的各调即可。例如要找出E商调的近关系调都有哪些？首先确定E商调的调号 1＝D，与 1＝D为纯五度关系的调号有 1＝A和 1＝G，所以E商调的近关系调是：

例7－12

1＝A　A大调，♯f小调，A宫调，B商调，♯C角调，E徵调，♯F羽调。

1＝D　D大调，b小调，D宫调，E商调，♯F角调，A徵调，B羽调。

1＝G　G大调，e小调，G宫调，A商调，B角调，D徵调，E羽调。

除了近关系调，其它各调叫做远关系调。

第六节　移　调

移调是创作和表演经常用到的一种技术。在五线谱记谱法中，移调是一种相当麻烦的事情。但在简谱中，移调却十分简单方便。在演唱演奏中也不会带来什么困难。例如一首乐曲，感到调不合适，不管需要移高或移低，只要将调号一改，便全部解决问题。如一首 1＝C的歌曲，唱起来感到调太低，需要移高大二度，那么将 1＝C改成 1＝D便可以了。

练　习　七

1.写出下列各音的字母标记。

1=F　　1　5　2　4　3　7　6

1=A　　2　4　3　5　7　6　1

1=♭E　　5　6　1　2　3　5　7

2.写出E同宫系统各调的调名及音阶。

3.写出下列各大调的关系小调。

D大调，♭B大调，#F大调，♭D大调，E大调。

4.写出下列各小调的关系大调。

e小调，d小调，#f小调，f小调，c小调。

5.写出下列各调的调号。

C徵调，E大调，D商调，#F宫调，g小调。

6.写出下列调号所代表的各调。

1=E　1=♭A　1=G　1=♭D　1=B

7.写出♭D五声宫调的等音调。

8.写出以F为主音的同主音调。

9.写出A大调的近关系调。

10.将1=♭B的乐曲，移低小三度，其调号标记应如何记？移高大二度呢？

第八章 转 调

在音乐创作中，根据音乐内容的需要，为求得更为丰富的表现力，在乐思的构成和发展中，往往采用各种不同的调。在调的相互关系中，除了前面讲的远近关系之外，还有稳定与不稳定的关系。这种关系在某种意义上讲，和调式中的和弦的相互关系很相近，即作品的主要调（主调）类似主和弦，起着稳定的作用，其它各调类似其它和弦，起着不稳定的作用。音乐离开了主调进入新调，就破坏了音乐原有的稳定性，造成新的相对不稳定性，于是要求音乐继续发展，这样便形成了主调与新调的稳定与不稳定的对比关系。这种关系在旋律发展上和曲式上都有着重大的意义。转调的另一意义就是调与调之间的色彩的对比。

例8—1

1＝G $\frac{4}{4}$

《游击队歌》
贺绿汀词曲

0 5 | 1 1 1 2 2 3 2 3 4 | 3 1 2 1 7 6 7.6 5 5 |

在 密密的 树林里， 到处都 安排同志们的宿营地，在

1 1 1 2 34 5 2 3 4 | 3 1 1 2 7 1 － |

高 高 的 山岗 上， 有我们 无数的 好兄 弟。

3 3 3 2 2 2 | 3 2 3 2 1 7 6 5 |
没有吃，没有穿，自有那敌人送上前，

3 3 3 6 6 6 | 2 2 2 3 #4 5 0 5 5 |
没有枪，没有炮，敌人给我们造。我们

1 1 2 2 3 2 3 4 | 3 1 2 1 7 6 7. 6 5 V 5 5 |
生长在这里，每一寸土地都是我们自己的，无论

1 1 2 34 5 2 3 4 | 3 1 2 7 1 0 ||
谁要强占去，我们就和他拚到底！

例8—2

1＝C 4/4

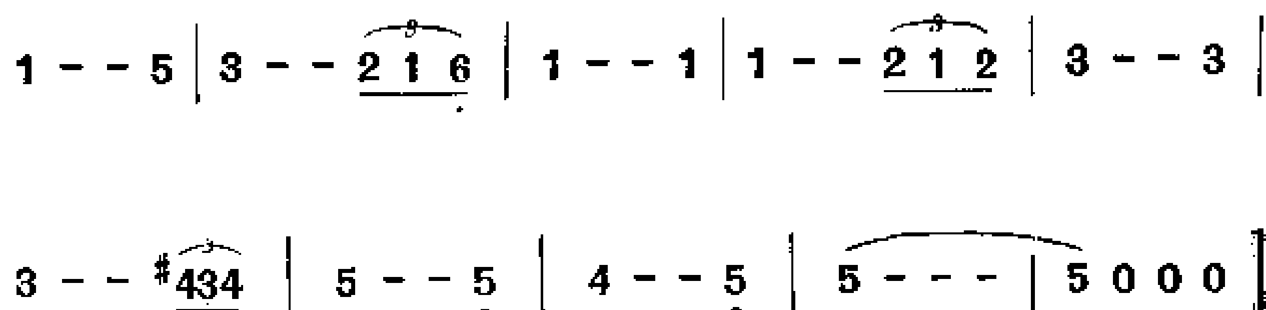
《亚非拉美人民进行曲》
施万春曲

6 1.2 3 3 | 3.3 #2.3 1 7 6 | 6 1.2 3 5 |

6 3 5.6 5 3. | 6 1.2 3 3 3 | 3 #2.3 1 7 6 |

转1＝A

6 1.2 3 #2.3 | 5.5 3 1 6 3 | 1 - - 2 1 6 |



从例 8—1 可以看出，音乐由 G 大调转到 D 大调，造成相对不稳定，要求继续向前发展，最后又回到G大调结束，是稳定的调。

例 8—2 由 a 小调转到A大调，在色彩上形成鲜明对比。

第一节　什么叫转调

在音乐作品中，由一个调进行到另一个调叫做转调。转调可以改变调号或不改变调号，改变调式或不改变调式，但在不改变调式的情况下，必然要改变调式的主音。

例 8—1 没有改变调号，转调是由变音记号来表示的。也没有改变调式，由大调转到大调，因此必然改变主音，开始以G为主音，后来改成以D为主音（G调的 5 等于D调的 1 ）。

例 8—2 改变了调号，由 1＝C 变成 1＝A，调式也改变了，由 a 小调变成了A大调，但主音没有变，都是以 A 为主音。这首歌曲最后的结束音是A大调的属音，不是主音，为的是造成一种继续前进的效果。

同宫系统的转调及关系大小调的转调，属于不改变调号的转调。其调式和主音必然是不同的。

第二节　转调的类别

由于转调的方法、目的以及调与调之间关系的不同，转调被分为许多种。

一、转调与暂转调

根据转调性质的不同，转调可分为暂转调和转调两种：

转调不是发生在音乐段落的结束处，而是发生在音乐段落的中间，从时间上看比较短暂，且具有过渡的性质，后调也没有得到充分的巩固，很快又转回原调或它调，这种转调叫做暂转调。

例8—3

1＝F $\frac{2}{4}$

《师长下连来》
余　华　盛曲

有力　稍快

0 5 6 5 | 1 2.5 | 3 － | 0 5 6 5 | 1 2.6 |

5. 6 | 5 6 5 6 | ♭7 7 7 | ♭751 751 | ♭7 1 7 1

2. 22 | 2 2 2 2 | 转1－C 553 5 5 | 3. 2 | 1.5 1236 | 5 － |

转调发生在音乐段落的结束处，而且后调得到充分的巩固和肯定，这种转调就是一般所指的转调。如例 8—1 便是。

二、近关系转调与远关系转调

根据调关系的远近，转调又分成近关系转调和远关系转调两种：

构成转调的前调与后调是近关系，即调号为纯五度关系，这种转调就叫近关系转调。如例 8—1 前调 1＝G 转后调 1＝D便是。

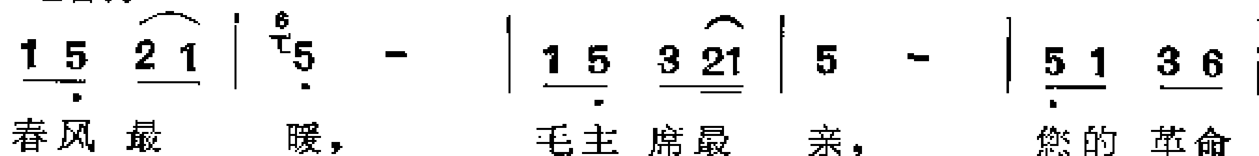
在近关系转调中，属于同宫系统的，也叫做同宫系统转调。属于关系大小调的叫做关系大小调转调。

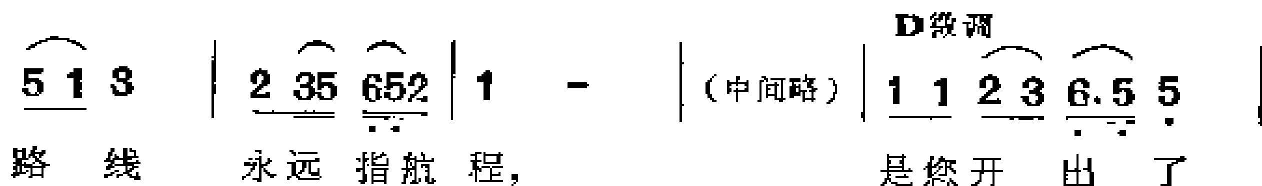
例8—4

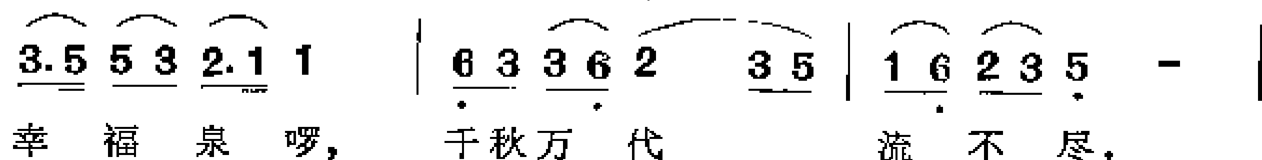
1＝G $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

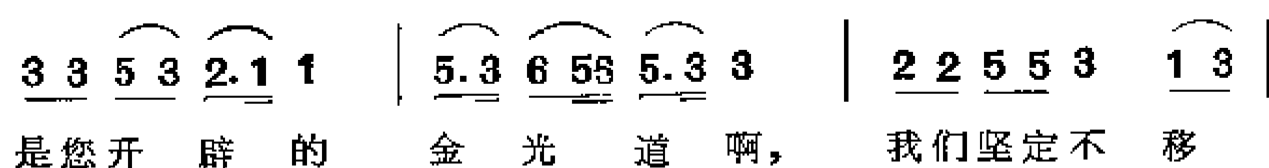
《太阳最红，毛主席最亲》
付林词 王锡仁曲

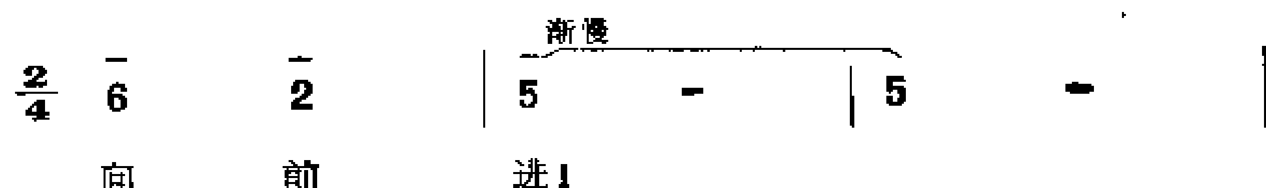
G宫调









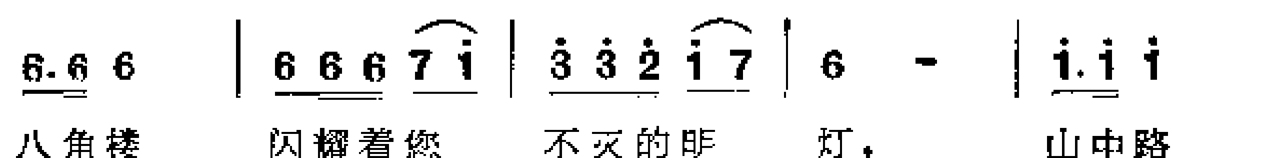


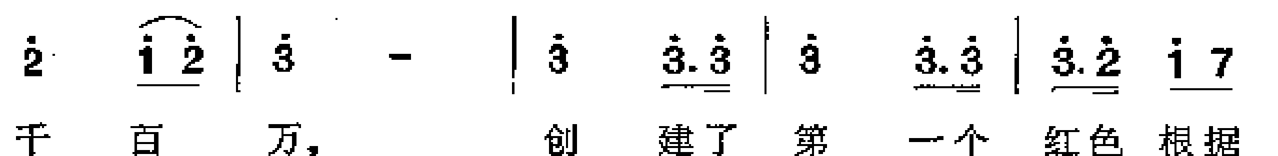
例8—5

1＝♭B $\frac{2}{4}$

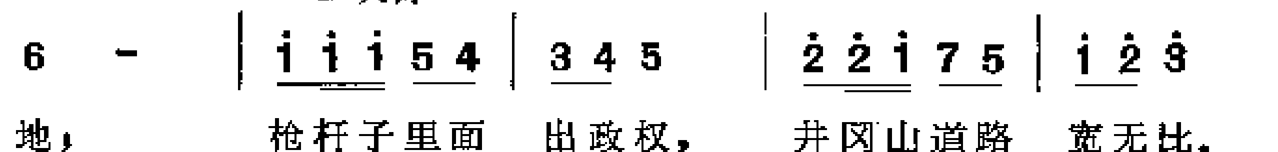
《想念毛主席》
王磊、子牛词　韦虹曲

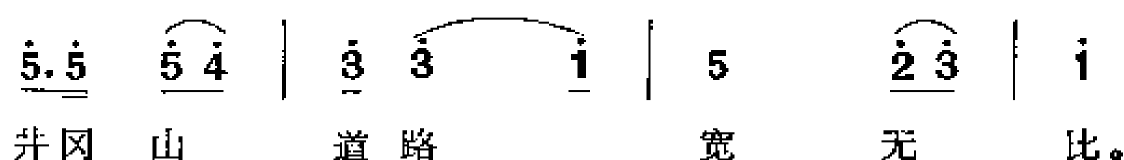
g小调





♭B大调





例8—4是同宫系统转调，由G宫调转到D徵调。宫音没变，主音和调式都变了。

例8—5是关系大小调转调。g 小调转到 ♭B 大调。调号及音组织都没变，只是主音调式变了。

构成转调的前调与后调是远关系，叫做远关系转调。如例8—2就是远关系转调。1＝C 和 1＝A不是纯五度关系，属于远关系调。

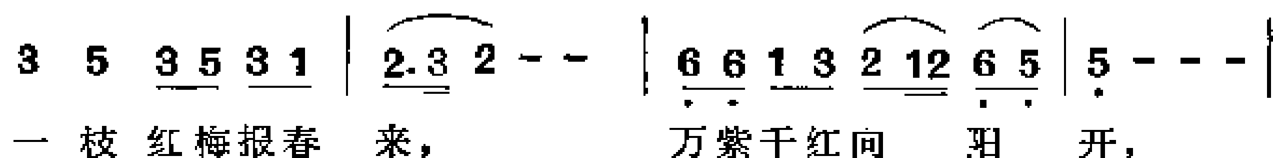
三、同主音转调

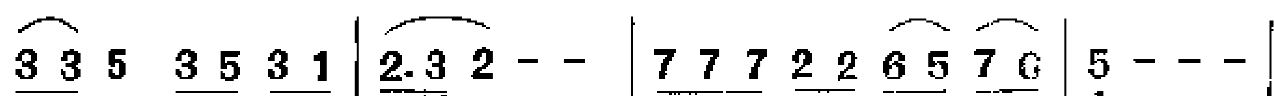
构成转调的前调与后调主音相同，叫做同主音转调。如例8—2就是同主音转调。同主音大小调的转调属于远关系，但不是所有同主音调都是远关系，如下例是同主音转调，但是近关系转调。由E徵调转到E宫调。

例8—6

1＝A $\frac{4}{4}$

《千万个雷锋接班来》
章 明词 杨庶正曲





学 习 雷锋好榜 样， 千万个雷锋跟 上 来。

上例前四小节5是主音，是徵调式。因为 1＝A，5 便等于E，所以是E徵调。第五小节仍属于前调。从第六小节起，开始转入新调。新调仍以5 为主音，但调式改变了，由原来的徵调式变成了宫调式。所以后调是E宫调。为什么是E宫调？因为1＝A的 5 6 7 2 3 和1＝E的 1 2 3 5 6 是一样的。见下例。

例8－7

1＝A	5	6	7	2	3
	E	#F	#G	B	#C
1＝E	1	2	3	5	6
	E	#F	#G	B	#C

E徵调和E宫调，主音都是E，所以由E徵转入E宫是同主音转调。又因E徵调和E宫调调号为纯五度关系，所以是近关系，因此这种转调属于近关系转调。所以不能说同主音调都是远关系。

由于转调的方式方法的不同，转调又可分为模进转调，等音转调，突然转调，半音转调，换调等等。

第三节 怎样识别转调

构成转调的情况千变万化，有时简单有时复杂。怎样识别转

调？最根本的一条，首先依靠听觉。但乐谱中的某些标记，也可以提示我们去识别转调。例如调号的改变；旋律中临时变音记号的出现等。但有时转调并不改变调号，也不出现临时变音记号。如例8—6。这时便需要根据音的组织的变化来判断。

尽管转调的情况千变万化，但总的讲不外乎三种情况：

1.同音列的转调。这种转调的特点是只转移主音，不改变音列。因此调式必然不同。如同宫系统的转调，关系大小调的转调都属于这一类。

2.同主音的转调。这种转调的特点是只改变音列，不改变主音。调式也必然不同。

3.不同音列不同主音的转调。这种转调有两种情况，即同调式或不同调式。如例8—1就属于这种转调。

根据以上三种情况，找出主音的高度和调式的类别的变换，确定转调并不是十分困难的。有些转调不易确定，往往是由于音乐本身的调性不明确而造成的。

确定转调有时只凭单旋律还不够，往往还要根据伴奏和和声分析。

练　习　八

1.分析下列旋律的转调。

① 1＝F $\frac{2}{4}$

35 6 1.6 | 1.2 3 5 | 6.5 3 1 | 2.3 1216 | 5· (56 |

3536 5) | 5 56 1.6 | 1.2 35 3 | 2 23 6 1 | 3.2 12 7 |

(6.7 6765 | 3535 6) | 6 5 3 2 | 1216 5 | 1 6 5 3 |

2.3 2 1 | 6156 1 2 | 3532 1216 | 5. (56 | 3536 5) |

② 1=C 4/4

3.3 3 5 3 2 1 | 3 2 1 3 - | 3.3 3.5 3.5 3 2 |

3 2 1 3 - | 1 6 1 3 5 3 | 1 1 1 1 3 5 3 |

1.2 5 3 2 - | 3 5 3 2 1 | 2 22 1 6 5 6 1 3 | 5 - - 0 ‖

③ 1=D 2/4

6.6 | 2 - | 2 3217 | 6 - | 6 1.6 | 3. 2 |

转1=G

6.1 76 5 | 6 - | 6 6.6 | 2 - | 2 3217 |

6 - | 6 1.6 | 3. 2 | 6.1 76 5 | 6 - | 6

④ 1＝E 2/4

6 5 | 6 2̇ | 1̇.6 53 | 6 0 | 3.3 35 |

6 1̇ | 5.3 21 | 6̣ 0 | 1 1 | 6̣ 1 1 |

2 12 | 3 6̣0 | 5 3.5 | 65 03 | 1̇ 5.3 |

6 0 | 1̇ - | 5 - | 3. 2 | 12 36 |

5 - | 5 0 | 1̇ - | 5 - | 3. 2 |

1 1̇ | 6 - | 6 0 | 11 7̣ | 6̣ 1 |

2 1 2 | 3 01 | 1̇.1̇ 1̇ 1̇ | 6.6 66 | 5.6 32 |

5 01 | 1̇.1̇ 1̇ 1̇ | 6.6 66 | 5.6 32 | 1 0 |

1̇. 6 | 5 3 | 1̇ - | 1̇ 0 ‖

第九章　调式变音及半音阶

第一节　调 式 变 音

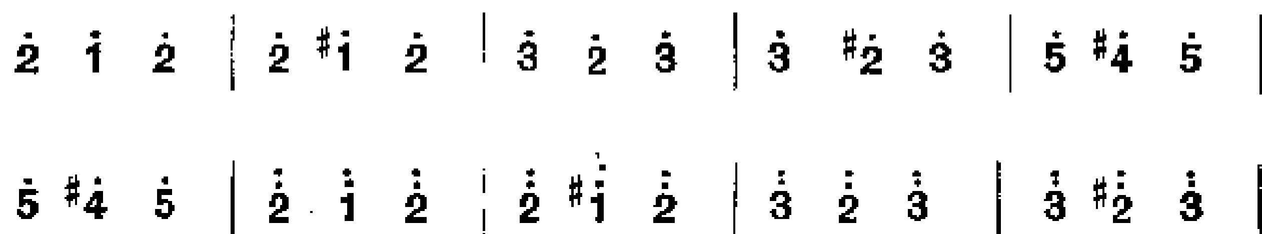
在音乐表现中，根据内容的需要，将调式中的音升高半音或降低半音，叫做调式变音。

调式变音的实质在于调式中的某些音进行到另一些音的倾向的加剧和尖锐化。由于调式变音的产生，形成了旋律进行的复杂矛系，产生了许多新音程，加强了调式的表现能力、增添了调式的新色彩。如下例：

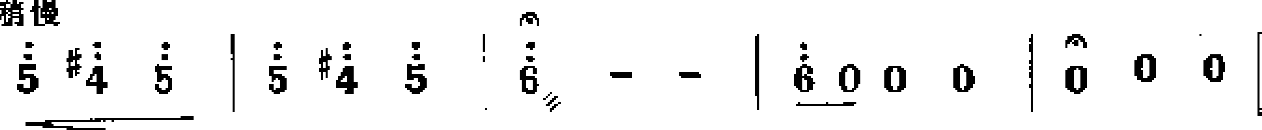
例9—1

1=G $\frac{3}{4}$　　　　舞剧《白毛女》

快速　♩. =80



稍慢

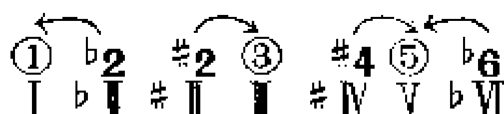


一般讲调式变音可以在调式的任一音上产生，但其中以小二

度关系倾向于稳定音的调式变音，最具有典型意义。

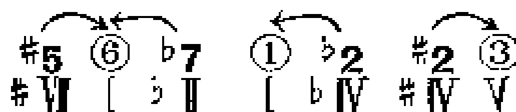
这种调式变音，在大调中有♭Ⅱ级，#Ⅱ级，#Ⅳ级，♭Ⅵ级。现将这种调式变音要求进行到稳定音的倾向列示如下：

例9—2



这种调式变音在小调中有#Ⅶ级，♭Ⅱ级，♭Ⅳ级，#Ⅳ级。如：

例9—3



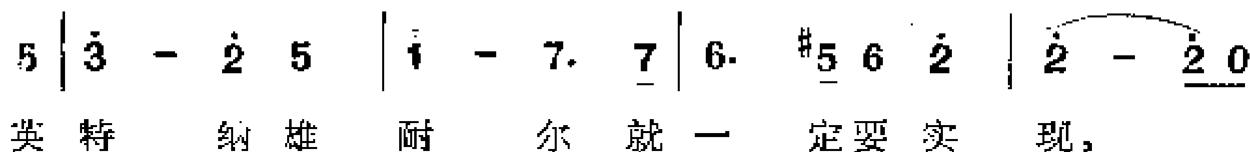
在调式中，由于某些音的固定半音变化，于是便产生了许多新调式。象和声小调，旋律小调，就是这种调式变音的变化结果。

转调和调式变音，都以变音记号的形式表现出来。怎样区别转调和调式变音中的变音记号？两者的区别在于：调式变音的变音记号并不引起调的转移，而转调中的变音记号则永远标记着新调的建立。如下例中的变音记号，明显地表现出是调式变音，而不是转调。

例9—4

《国际歌》
欧仁·鲍狄埃词
比尔·狄盖特曲

1 = ♭B 4/4



第二节 半 音 阶

由半音组成的音阶叫做半音阶。半音阶不是一种独立的音阶，它是在七个音的自然调式的大二度之间填入半音而成。

调式变音及半音阶的记谱，是以调性关系为依据的。在半音进行中，产生导音的形成、消失和解决。当调式中的音升高半音时，形成上行导音，该音要求向上作半音解决。当调式中的音降低半音时，形成下行导音，该音要求向下作半音解决。当导音不根据其倾向进行解决，而向相反方向作半音变化时，则原导音消失，同时形成新的导音，新的导音则要求向相反的方向进行解决。例如：

例9—5

1＝Ċ

① 2 #2 3
上行导音的形成与解决

② 2 ♭2 1
下行导音的形成与解决

③ i̇ 7 ♭7 6 3 4 #4 5
导音的消失，新导音的形成与解决。

上例 2 升高半音，产生 #2，形成上行导音，上行导音 #2 根据其倾向进行到 3，这就叫导音的解决。同样的道理，2 降低半音时，产生♭2，形成下行导音，下行导音要求向下作半音解决，进行到1。例9—5③中的 7 是上行导音，它本来应该向上解决到 i̇ 去，

但由于7向相反的方向降低半音，7的导音性消失，形成新的下行导音♭7，♭7下行解决进行到6。同样的道理，相反的方向，4应下行解决到3的，由于向相反的方向升高半音，4的导音性消失，形成新的上行导音♯4，向上解决到5。

当半音进行具有旋律的性质，并能清晰地听出相邻两音之间的相互关系，记谱上则应根据上面谈到的原则表明导音的形成、消失和解决。这种记谱可以使半音进行获得内在的支点，音的倾向性也异常鲜明。

根据这一原则，大调半音阶的一般写法是：调式中的音不用等音代替，第Ⅳ级与Ⅴ级间用升Ⅳ级填补，第Ⅵ级与第Ⅶ级间用降Ⅶ级填补，其它大二度间上行时用升高下方音填补，下行时用降低上方音填补。例如：

例9—6

大调半音阶

1 ♯1 2 ♯2 3 4 ♯4 5 ♯5 6 ♭7 ♮7 1̇ ‖ 1̇ 7 ♭7 6 ♭6 5 ♯4 ♮4 3 ♭3 2 ♭2 1 ‖

上行　　　　　　　　　　　　下行

小调的一般写法是：上行下行相同，第Ⅰ级与第Ⅱ级间用降Ⅱ级填补，其它大二度间都用升高下方音填补。如：

例9—7

小调半音阶

6̣ ♭7̣ ♮7̣ 1 ♯1 2 ♯2 3 4 ♯4 5 ♯5 6 ‖ 6 ♯5 ♮5 ♯4 ♮4 3 ♯2 ♮2 ♯1 ♮1 7̣ ♭7̣ 6̣ ‖

上行　　　　　　　　　　　　下行

半音阶的另一种记法是：调式中的音不用等音代替，上行时大二度间用升高下方音填补。下行时大二度间用降低上方音填补。这种记谱多半用来记写相邻两音的相互关系，不可能被听出，而只有进行方向具有主要意义的快速旋律经过句。例如：

例9－8

1 ♯1 2 ♯2 3 4 ♯4 5 ♯5 6 ♯6 7 1̇ | 1̇ 7 ♭7 6 ♭6 5 ♭5 4 3 ♭3 2 ♭2 1

上行　　　　　　　　　　　　　下行

各种五声调式半音阶，一般比较少见，目前也没有形成一种统一的记法，但以上讲的半音阶记谱的基本原则，对各种五声调式半音阶是完全适合的。如：

例9—9

1＝G $\frac{2}{4}$

《我是人民的小骑兵》
吴克锐、齐宗余、王小平曲

3344 ♯4455 | ♯5566 ♭77♮77 | 1̇1̇77 ♭7766 | ♭6655 ♯44♮44 | 3>

渐强　　　　　　　　　　　　　渐弱

从本章所列举的带有调式变音的曲例中，可以清楚地看到调式变音及半音阶在音乐表现中的重要作用，这些表现力是自然音体系中所没有的，在声乐作品中，它使音乐音调与语言音调密切结合，自然而协调地表达了歌曲的内容。

练 习 九

1.用调式音级的号数写出大调和小调具有典型意义的变音。

2.写出以 1 为主音的大调半音阶。

3.写出以 6 为主音的小调半音阶。

4.分析下列旋律，说明属于什么调（主音高度和调式类别），在调式的第几级产生了什么调式变音？

① 1=D $\frac{2}{4}$

0 i̇ i̇ 65 | 5 6 3 | 3#232 3 2 | 3 0 0 | 0 3 6 |

3.2 1 | 0 3 2326 | 1234 56♭7♮7 | i̇ 0 |

② 1=♭E $\frac{2}{4}$

1 12 3 34 | 5#456 5 | i̇ i̇6 5 53 | 2#123 2 |

5 56 1 12 | 3 17 6 | 5#4 ♮4 3 | 2#123 ♮1 |

4 6 i̇ | 7 676 5 | 5#4 ♮4 3 | 2#123 ♮1 ‖

⑧ 1=G $\frac{3}{4}$

6 1 | 3. #2 3 | 6 #5 4 | 3 - 6 1 | 3. #2 3 |

♮2 1 7 3 | 6 - 5 5 | 1. 5 1 3 | 5 - - |

6 5 4 2 | 7 - 6 5 | 1 - 6 1 | 3. #2 3 |

6 #5 4 | 3 - 6 1 | 3. #2 3 | 2 1 7 3 | 6 - ‖

第十章　旋　　律

第一节　什么是旋律

体现音乐的全部思想或主要思想，用调式关系和节奏节拍关系组织起来的，具有独立性的许多音的单声部进行，叫做旋律。

旋律是音乐的灵魂和基础，它将音乐的各种基本要素有机地结合在一起，成为一个完整的不可分的统一体。旋律离开了其它各种音乐要素是不可想象的，因为旋律的表现力和感人力正是通过音乐的各种要素的作用和相互作用来实现的。

旋律在每个民族的音乐中都有着重大的意义，它首先表现出由历史形成的民族特征。我国是个多民族的国家，有着悠久的历史，在全国各地的民间音乐中，有着极为丰富多彩的各种各样的优美旋律。

旋律可分为声乐旋律与器乐旋律两种。声乐旋律是为人声演唱的，它与人们的声音语言有着密切的联系。一般地说，声乐的旋律音域比较狭窄，富于歌唱性是它的最大特点。器乐旋律是为器乐演奏的，它与乐器的特点有着紧密的联系，一般地说，器乐旋律音域较宽，速度和力度的变化较大，富于节奏性和技巧性，但歌唱性也是器乐旋律的重要表现手段之一。

在音乐作品中，可以只有一个单旋律，也可以有几个相同的

或不同的旋律结合在一起。

许多民歌、群众歌曲都只有一个单旋律。

一首音乐作品，由一个人来演唱的，叫做独唱。根据人声的不同类别，独唱又分为童声独唱、女声独唱、男声独唱，女高音独唱、男高音独唱、女中音独唱、男低音独唱等等。由一个人来演奏的，叫做独奏。如二胡独奏，小提琴独奏，扬琴独奏等。独唱独奏有的还带有伴奏。伴奏的形式各不相同，根据需要和可能，可以采用一件乐器或几件乐器，甚至是一个大乐队。

同一旋律由许多人演唱，叫做齐唱。由许多人演奏，叫做齐奏。

在一首歌曲中，你一句我一句两个人先后轮流独唱的，叫做对唱。

在多声部音乐中，每一声部由一个人演唱，叫做重唱。包括两个声部的重唱，叫二重唱。包括三个声部的重唱，叫三重唱。余类推。

根据人声的类别不同，重唱又分男声、女声、男女声等。以二重唱为例，有男声二重唱、女声二重唱、男女声二重唱。

在多声部音乐中，每一声部由一人演奏，叫做重奏。根据声部的多少和选用乐器的不同，重奏又分为许多种，如通常听的弦乐四重奏（第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴）。钢琴三重奏（小提琴、大提琴、钢琴）木管二重奏（两件木管乐器）等等。

在多声部音乐中，每一声部由许多人演唱，叫做合唱。根据

人声的不同类别，合唱又分为男声、女声、混声（男女声混合）。根据声部的多少，合唱又分为二部、三部、四部等等。如由女高、女低、男高、男低组成的四部合唱，叫混声四部合唱。

合唱的规模较小，叫做小合唱。如男声小合唱，女声小合唱等。规模较大的，叫大合唱，如《黄河大合唱》。

齐唱、齐奏，重唱、合唱，一般都带有伴奏。不带伴奏的合唱，叫无伴奏合唱。

带表演的演唱，叫做表演唱。

在多声部音乐中，每一声部不限定一人，可由许多人演奏，叫做合奏。如民乐小合奏，铜管乐合奏，管弦乐合奏等。

第二节　旋律的发展

旋律的发展，对于塑造音乐形象，陈述乐曲的主题思想，具有异常重大的意义。

旋律发展的手法也是千变万化的，但归纳起来不外乎重复与变化两大类。

重复与变化也不是绝对的，在大多数的情况下，往往是变化

化。下面就分别谈谈发展旋律的具体方法——重复与变化。

1.重复　重复可使旋律在发展中得到统一和巩固。重复可分为原样重复和变化重复两种：

原样重复就是将一段旋律反复一次或多次，如下例：

例10—1

《武装保卫山西》
白炎词　吕骥曲

3̇.3̇ 3̇ 0 | 3̇.3̇ 3̇ 0 | 3̇.3̇ 3̇ 1̇ 2̇ 1̇ 0 | 1̇ 1̇ 2̇ |
只有 战， 只有 拚， 才能 死里 逃生！ 拿 起 那

1̇.5 6 5 | 6.5 6 5 | 6.5 6 5 3.5 6 5 | 1̇ 1̇ 0 1̇ |
一切 武器，镰刀、斧头、剪刀、锄头、鸟枪、铁尺、 土炮， 来

2̇ 2̇ | 3̇.2̇ 1̇ 2̇ | 3̇.2̇ 1̇ 2̇ | 3̇.2̇ 1̇ 2̇ | 3̇.2̇ 1̇ 2̇ |
保 卫 我们 父母、姐妹 兄弟，生命 财产、田园 土地！

0 0 | 1̇ 2̇ | 1̇ 3̇. | 2̇ - | 1̇ 0 ‖
武 装 保 卫 山 西！

变化重复情况比较复杂，其变化可小可大，可能表现在节奏上，也可能表现在音高上，或者节奏、音高都有所变化。如：

例10—2

1＝F 4/4

《共产儿童团歌》
历史革命歌曲

1 3.1 2 5 | 1 3.1 2 5 V| 2 3.5 6 5 | 3.5 2 3 5 － V|
准 备好了 么？时 刻准备 着，我 们 都 是 共产儿童团，

1 3.1 2 5 | 1 3.1 2 5 V| 2 3.5 6 5 | 3.5 2 3 1 － ‖
将 来的主 人，必 定是我 们，的 的达的 达 的的达的达。

从上例可以看出，全曲共分两句，每句四小节，前后两句是变化重复，只有一个音不同。每句的前两小节也是变化重复，只是把最后一个音移高了八度。属于音高上的变化，节奏上完全相同。

下例是同音的重复在节奏上有所变化，这种变化与歌词的节奏有关。

例10—3

《怒吼吧！黄河》
光未然词 冼星海曲

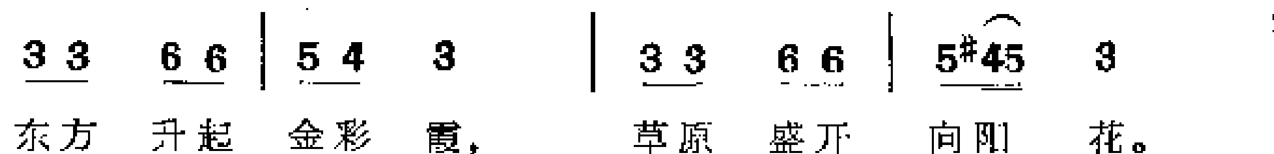
‖: 5.5 555 555 5 | 5 － － － |
向着 全世界 劳动的 人 民，

5.5 555 5 － |1.2. 5 － － － :‖3. i － － － | i － － i 0 ‖
发出 战斗的 警 号！ 号！

下例是在重复时，节奏上、音高上都有所变化。

例10—4

《萨丽哈最听毛主席的话》
张世荣词　祝恒谦曲

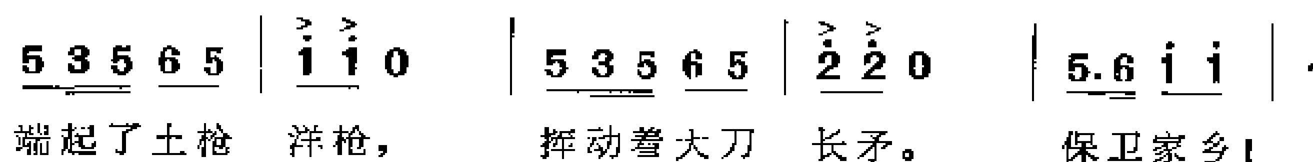


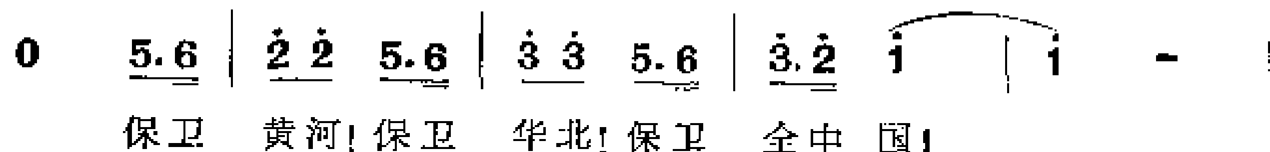
2.变化　变化可使旋律的发展增加新的表现因素，造成对比，推动旋律继续发展。变化是无穷无尽的。音高上、节奏上都可以加以变化。例如节奏的伸长与缩短，音程上的扩大与缩小。进行方向的向上、向下或平行。旋律音调的改变或移位等等，但一般多在统一的节奏基础上将音高加以改变，往往产生比较好的效果。

例10—5

1＝C $\frac{2}{4}$

《保卫黄河》
光未然词　冼星海曲





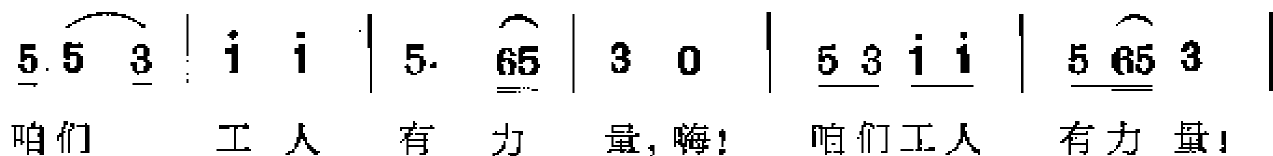
上例一方面体现了在统一节奏的基础上，音高进行了改变，同时也体现了节奏上的变化和音程的扩大。

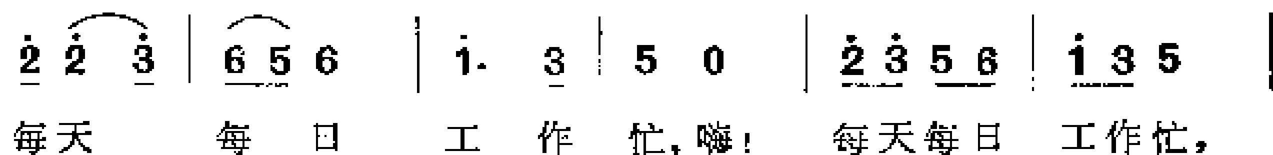
下例体现了音调的改变和节奏上的缩短。

例10—6

1＝♭B $\frac{2}{4}$

《咱们工人有力量》
马　　可词曲

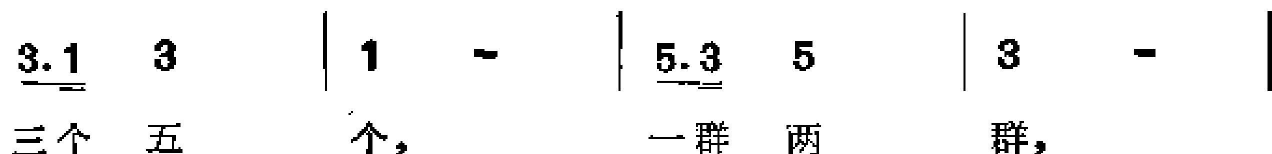




下例是旋律的移位。

例10—7

《游　击　军》
先珂词　冼星海曲



第三节　旋律进行的方向

旋律进行的方向和紧张度、力度有着密切的关系。一般讲上行旋律紧张度增长，力度增强，下行的旋律紧张度缓和、力度变弱。

旋律进行的方向有：上行、下行、平行、波浪形四种。例10—5是上行，例10—3是平行，例10—7是波浪形，下例是下行。

例10—8

1＝A $\frac{3}{4}$

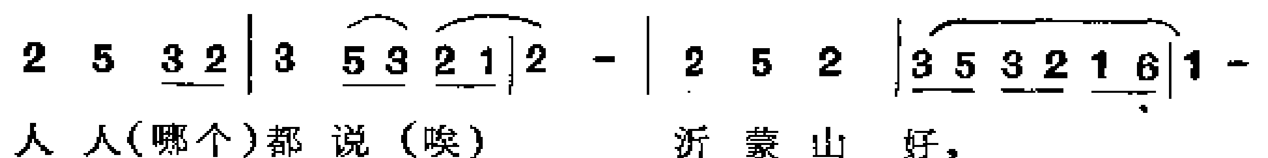
《黄河怨》
光未然词　冼星海曲

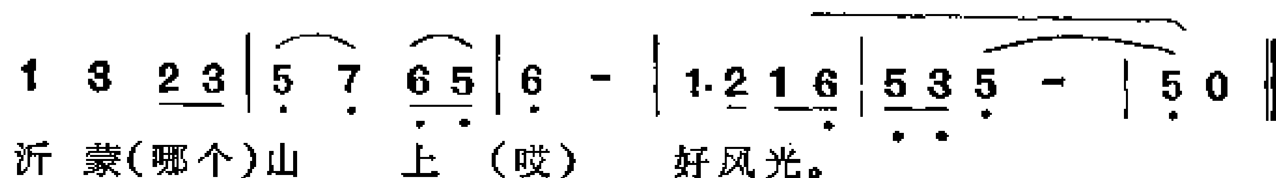
关于旋律进行的方向，可从总的方向和局部的方向去分析。如下例总的方向是下行，而局部的方向则是波浪形。

例10—9

1＝A $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

《沂蒙山风光》
山东民歌





第四节　旋律的分段

旋律和语言一样，并不是连贯不断地进行，而是根据呼吸、停顿，分成若干个相互联系的部分，这每一部分就叫做段落。段落有大有小，段落与段落之间的分割，其标志有休止(例10—5)，呼吸记号（例8—1)，较长音的停留之后（例10—9），和节奏型的重复（例10—1）等。

用来结束段落的某几个音或和弦，叫做终止。因此终止总是位于停顿之前。

终止有以下几种基本类型：

1.完全终止　旋律结束在主三和弦的根音上。如例10—2最后一句。

2.不完全终止　结束在主和弦的三度音或五度音上。如例8—2最后一句。

3.半终止　结束在不稳定音上，或结束在用属和弦伴奏的第Ⅴ级上。如例10—2第一句。及《国际歌》的第一句，都是半终止。

能够表达完整或相对完整的乐思，用完全终止来结束的具有相当独立性的段落，叫做乐段。

乐段一般由两部分组成，这两部分往往开始相同，而结束不同，甚至只有最后一个音不同如例10—2。

乐段中的主要组成部分，叫做乐句。乐段中一般都包含两个

乐句，第一句多半用半终止或不完全终止结束，造成乐思的不完整性和尚待继续发展的状况，第二句差不多总是用完全终止来结束。

有时乐句还可以分成两个较小的部分，叫做乐节。乐节的再

第五节　旋律的分析

前面讲了旋律在音乐表现中的重大意义，以及有关旋律的知识，旋律的表现力与各种音乐基本要素的相互关系。因此，在本章也是本书结束之前，从基本乐理的角度，以群众歌曲《咱们工人有力量》为例，对旋律做一些简单的分析。综合地、具体地、形象地看一看音乐的各种基本要素，是怎样有机地结合在一起，构成旋律塑造音乐形象、表达思想情感的。

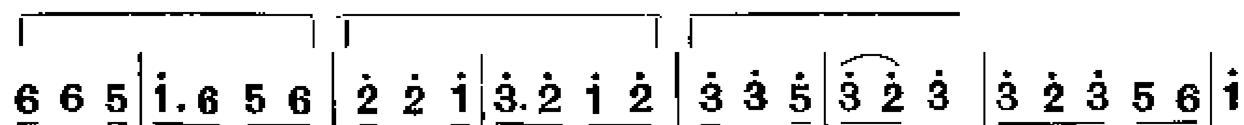
《咱们工人有力量》这首歌是广大工农兵所十分熟悉的，这首歌有着浓厚的生活气息，强烈的时代精神，用群众喜闻乐见的艺术形式，工农兵大众的音乐语言，巧妙地运用了音乐中的各种要素，深刻、准确地塑造了工人阶级胸怀祖国、放眼世界，为了求得人类的彻底解放的伟大形象。

歌曲采用了♭B 五声宫调，色彩明亮，具有强烈的民族音调特点。$\frac{2}{4}$拍子，强弱交替，简单明了，坚强有力，具有动力感。为了表现活泼愉快的情绪，歌曲采用了稍快的速度和大跳音程。有领有合，富有劳动号子的特色。没有前奏，开门见山。歌曲第一句由强拍开始，切分节奏与歌词紧密结合，“工人”二字用了同音重复，很有份量。为了突出“有”字，用了附点音符。整个旋律音调情绪饱满，气势磅礴。一人领众人合，在合唱部分运用了前面开始的基本音调，稍加改变，节奏紧缩，呼应对比，配合紧密。第二句与第一句相对称，结构相同，音调有所发展，有所改

变，构成一个小的段落。接着用变化的手法，新的音调，以五声调式旋律移位的方法，节节升高，旋律上行，力度渐强，节奏紧凑，一环扣一环形成第一个小的高潮，结束了歌曲的第一部分。

例10—11

《咱们工人有力量》
马　　可词曲



盖成了高楼大厦，修起了铁路煤矿，改造了世　界　变呀么变了样！

接着一个弱起，音程上行大六度，音调高亢，引进歌曲的第二部分。

假如说歌曲的第一部分发挥了旋律的歌唱性，那么第二部分则突出了旋律的节奏特点。

在旋律发展上充分运用了重复的手法，音调节奏不断变换，但一点也不杂乱，领合周期不断缩短，情绪越来越热烈、高涨，在我们眼前展现了一幅轰轰烈烈、热火朝天的劳动场面。旋律发展到顶点，停在高音 5 上，并用了延长记号，歌曲达到了最高潮，接着用歌曲第一部分的结束音调结束了全曲，有变化，又统一，唱出了工人阶级的伟大理想。

练　习　十

根据各种音乐的基本要素的表现作用，去分析你所喜爱的各种旋律。